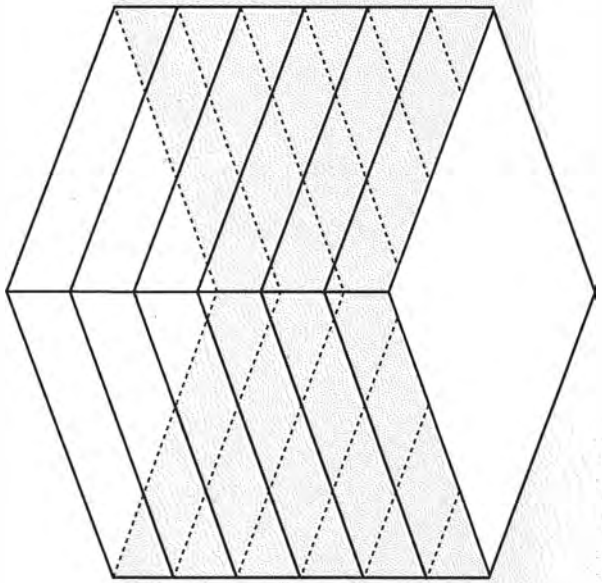
BORIS GROYS

VOLVERSE PÚBLICO

Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea



CAJA NEGRA

BORIS GROYS

Nació en Berlín, en 1947. Es filósofo, crítico de arte y teórico de los medios, internacionalmente reconocido por sus investigaciones sobre el arte de vanguardia del siglo XX y los medios de comunicación contemporáneos. Estudió filosofía y matemáticas en la Universidad de Leningrado. Miembro activo de los círculos no oficiales de intelectuales y artistas de Moscú y Leningrado bajo el régimen soviético, emigró en 1981 a Alemania, donde se doctoró en filosofía en la Universidad de Münster. Desde entonces, desarrolló una intensa vida académica en la Escuela Superior de Diseño de Karlsruhe, la Academia de Bellas Artes de Viena y las universidades de Filadelfia, Pensilvania y Nueva York, entre otras. A la par de su trabajo académico, Groys es un destacado curador de arte. Entre sus libros más importantes se destacan *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*, *Bajo sospecha: una fenomenología de los medios* y *Obra de arte total Stalin*.

boutique del libro
unicenter shopping L. 3169
Martínez - 4717-4873 / 4874

VOLVERSE PÚBLICO

Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea

Groys, Boris
Volverse público: las transformaciones del arte
en el ágora contemporánea / Boris Groys
1a ed. 1a. reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:
Caja Negra, 2014.
208 p.; 19x12,5 cm.
Traducido por: Paola Cortes Rocca
ISBN 978-987-1622-30-6

1. Arte. I. Groys, Boris II. Cortes Rocca, Paola,
trad. III. Título
CDD 701

Título original: *Going Public*
© Boris Groys
© Caja Negra Editora, 2014, 2015

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina
info@cajanegraeditora.com.ar
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección Editorial:
Diego Esteras / Ezequiel Fanego
Producción: Malena Rey
Diseño de Colección: Consuelo Parga
Maquetación: Julián Fernández Mouján

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Queda prohibida la reproducción total o parcial de
esta obra sin la autorización por escrito del editor.
Impreso en Argentina / Printed in Argentina

BORIS GROYS

VOLVERSE PÚBLICO

Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea

Traducción / Paola Cortes Rocca

CAJA NEGRA 03
FUTUROS PRÓXIMOS

ÍNDICE

9 Introducción: Poética vs. Estética

21 La obligación del diseño de sí

37 La producción de sinceridad

49 Política de la instalación

69 La soledad del proyecto

83 Camaradas del tiempo

101 El universalismo débil

119 Marx después de Duchamp o los dos cuerpos del artista

133 Los trabajadores del arte, entre la utopía y el archivo

149 Cuerpos inmortales

163 Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malevich

177 La religión en la época de la reproducción digital

193 Google: el lenguaje más allá de la gramática

INTRODUCCIÓN: POÉTICA VS. ESTÉTICA

El tema principal de los ensayos que se incluyen en este libro es el arte. En la modernidad –en la época en la que todavía vivimos– cualquier discurso sobre arte cae, casi de manera automática, bajo la categoría general de estética. Desde *La crítica del juicio* de Kant en 1790, para alguien que escribe sobre arte se volvió extremadamente difícil escapar de la gran tradición de la reflexión estética (y evitar ser juzgado de acuerdo a los criterios y las expectativas formuladas por esta tradición). Es la tarea que me propongo en estos ensayos: escribir sobre arte de una manera no-estética. Esto no significa que quiero desarrollar algo así como una "anti-estética" porque toda anti-estética es, obviamente, solo una forma más específica de la estética. De hecho, mis ensayos evitan por completo la actitud estética en cualquiera de sus variantes. Tal es así que están escritos desde otra perspectiva: la de la poética. Pero antes de intentar caracterizar esta otra perspectiva con mayor detalle, me gustaría explicar por qué tiendo a evitar la tradicional actitud estética.

La actitud estética es la actitud del espectador. En tanto tradición filosófica y disciplina universitaria, la estética se vincula al arte y lo concibe desde la perspectiva del espectador, del consumidor de arte, que le exige al arte la así llamada experiencia estética. Al menos desde Kant, sabemos que la experiencia estética puede ser una experiencia de lo bello o de lo sublime. Puede ser una experiencia del placer sensual. Pero también puede ser una experiencia "anti-estética" del displacer, de la frustración provocada por la obra de arte que carece de todas las cualidades que la estética "afirmativa" espera que tenga. Puede ser una experiencia de una visión utópica que guíe a la humanidad desde su condición actual hacia una nueva sociedad en la que reine la belleza; o, en términos un poco diferentes, que redistribuya lo sensible de modo tal que reconfigure el campo de visión del espectador, mostrándole ciertas cosas y dándole acceso a ciertas voces que permanecían ocultas o inaccesibles. Pero también puede demostrar la imposibilidad de proveer experiencias de una estética afirmativa en medio de una sociedad basada en la opresión y la explotación, basada en la absoluta comercialización y mercantilización del arte que, en principio, atenta contra la posibilidad de una perspectiva utópica. Como sabemos, estas experiencias estéticas a primera vista contradictorias pueden proveer el mismo goce estético. Sin embargo, con el objeto de experimentar algún tipo de placer estético, el espectador debe estar educado estéticamente, y esta educación necesariamente refleja el *milieu* social y cultural en el que nació o en el que vive. En otras palabras, la actitud estética presupone la subordinación de la producción artística al consumo artístico y, por lo tanto, la subordinación de la teoría estética a la sociología.

Es más, desde un punto de vista estético, el artista es un proveedor de experiencias estéticas, incluyendo

aquellas producidas con la intención de frustrar o alterar la sensibilidad estética del espectador. El sujeto de la actitud estética es un amo mientras que el artista es un esclavo. Por supuesto, como demuestra Hegel, el esclavo puede manipular al amo –y de hecho lo hace– aunque, sin embargo, sigue siendo esclavo. Esta situación cambió un poco cuando el artista empezó a servir a un gran público en lugar de servir al régimen de mecenazgo representado por la iglesia o los poderes autocráticos tradicionales. En ese momento, el artista estaba obligado a presentar los "contenidos" –temas, motivos, narrativas y demás– dictados por la fe religiosa o por los intereses del poder político. Hoy, se le pide al artista que aborde temas de interés público. En la actualidad, el público democrático quiere encontrar en el arte las representaciones de asuntos, temas, controversias políticas y aspiraciones sociales que activan su vida cotidiana. Con frecuencia, se considera a la politización del arte como un antídoto contra una actitud puramente estética que supuestamente le pide al arte que sea simplemente bello. Pero, de hecho, esta politización del arte puede ser fácilmente combinada con su estetización, en la medida en que se las considere desde la perspectiva del espectador, del consumidor. Clement Greenberg señala que un artista es libre y capaz de demostrar su maestría y gusto, precisamente cuando una autoridad externa le regula al artista el contexto de la obra. Al liberarse del problema de qué hacer, el artista puede entonces concentrarse en el aspecto puramente formal del arte, en la cuestión de cómo hacerlo, es decir, en cómo hacerlo de modo tal que sus contenidos sean atractivos y seductores (o desagradables y repulsivos) para la sensibilidad estética del público. Si, como ocurre generalmente, se concibe la politización del arte como un hacer que ciertas actitudes políticas resulten atractivas (o repulsivas) para el público, la

politización del arte se vuelve algo totalmente supeditado a la actitud estética. Y finalmente, la aspiración es formatear ciertos contenidos políticos en una forma atractiva estéticamente. Pero, por supuesto, a través de un acto de compromiso político real, la forma estética pierde su relevancia y puede ser descartada en nombre de la práctica política directa. Aquí el arte funciona como propaganda política que se vuelve superflua en cuanto alcanza su cometido.

Este es solo uno de muchos ejemplos sobre cómo la actitud estética se vuelve problemática cuando se aplica a las artes. Y de hecho, la actitud estética no necesita del arte ya que funciona mucho mejor sin él. Habitualmente se dice que todas las maravillas del arte palidecen en comparación con las maravillas de la naturaleza. En términos de experiencia estética, ninguna obra de arte puede compararse a una sencilla y bella puesta de sol. Y por supuesto, el aspecto sublime de la naturaleza y de la política puede ser experimentado por completo solo cuando se es testigo de una verdadera catástrofe natural, una revolución, o una guerra, no al leer una novela o mirar una imagen. De hecho, esta era la opinión compartida por Kant y los poetas y artistas románticos, por aquellos que fundaron el primer discurso estético influyente: el mundo real, no el arte, es el objeto legítimo de la actitud estética y también de las actitudes científicas y éticas. Según Kant, el arte puede convertirse en un objeto legítimo de contemplación estética solo si es creado por un genio, entendido como una encarnación de la fuerza natural. El arte profesional solo sirve como herramienta para la educación del gusto y el juicio estético. Una vez que esta educación se ha completado, el arte puede dejarse de lado como la escalera de Wittgenstein, y el sujeto confrontarse con la experiencia estética de la vida misma. Visto desde una perspectiva

estética, el arte se revela como algo que puede y debe ser superado. Todo puede ser visto desde una perspectiva estética; todo puede servir como fuente de la experiencia estética y convertirse en objeto del juicio estético. Desde la perspectiva de la estética, el arte no ocupa una posición privilegiada sino que se ubica entre el sujeto de la actitud estética y el mundo. Una persona adulta no necesita de la tutela estética del arte, puede simplemente confiar en su propio gusto y sensibilidad. El uso del discurso estético para legitimar al arte, en verdad, sirve para desvalorizarlo.

Pero entonces, ¿cómo explicar el dominio del discurso estético durante la modernidad? La razón principal es estadística: en los siglos XVIII y XIX, cuando se inició y desarrolló la reflexión sobre el arte, los artistas eran minoría y los espectadores, mayoría. La pregunta acerca de por qué alguien debe producir arte resultaba irrelevante ya que, sencillamente, los artistas producían arte para ganarse la vida. Y esta era una explicación suficiente para la existencia del arte. La verdadera pregunta era por qué la otra gente debía contemplar ese arte. Y la respuesta era: el arte debía formar el gusto y desarrollar la sensibilidad estética, el arte como educación de la mirada y demás sentidos. La división entre artistas y espectadores parecía clara y socialmente establecida: los espectadores eran los sujetos de la actitud estética, y las obras producidas por los artistas eran los objetos de la contemplación estética. Pero al menos desde comienzos del siglo XX esta sencilla dicotomía comenzó a colapsar. Los ensayos que siguen describen diversos aspectos de estos cambios. Entre ellos, la emergencia y el rápido desarrollo de los medios visuales que, a lo largo del siglo XX, convirtieron a un inmenso número de personas en objetos de vigilancia, atención y observación, a un nivel que era impensable en cualquier otro período de la historia humana. Al

mismo tiempo, estos medios visuales se volvieron una nueva ágora para el público internacional y, en especial, para la discusión política.

El debate político que tenía lugar en la antigua ágora griega presuponía la presencia inmediata y en vivo, así como la visibilidad de los participantes. Actualmente, cada persona debe establecer su propia imagen en el contexto de los medios visuales. Y no es solo en el famoso mundo virtual de *Second Life* donde uno crea un "avatar" virtual como un doble artificial con el que comunicarse y actuar. La "primera vida" de los medios contemporáneos funciona del mismo modo. Cualquiera que quiera ser una persona pública e interactuar en el ágora política internacional contemporánea debe crear una persona pública e individualizable que sea relevante no solo para las élites políticas y culturales. El acceso relativamente fácil a las cámaras digitales de fotografía y video combinado con Internet –una plataforma de distribución global– ha alterado la relación numérica tradicional entre los productores de imágenes y los consumidores. Hoy en día, hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas.

En estas nuevas condiciones, la actitud estética obviamente pierde su antigua relevancia social. Según Kant, la contemplación estética era desinteresada ya que el sujeto no estaba preocupado por la existencia del objeto de contemplación. De hecho, como ya ha sido mencionado, la actitud estética no solo acepta la no-existencia de su objeto, además presupone su eventual desaparición, cuando ese objeto es una obra de arte. Sin embargo, el que produce su persona pública e individualizable, obviamente está interesado en su existencia y en su capacidad para llegar a sustituir el cuerpo "natural" y biológico de su productor. Hoy en día, no son solo los artistas profesionales, sino también todos nosotros los que tenemos que aprender a vivir en un estado de exposición mediática, produciendo personas artificiales, dobles o avatares con un doble propósito: por un lado, situarnos en los medios visuales, y por otro, proteger nuestros cuerpos biológicos de la mirada mediática. Es claro que una persona pública no puede ser resultado de fuerzas inconscientes y cuasi naturales del ser humano –como ocurría en el caso del genio kantiano. Por el contrario, tiene que ver con decisiones técnicas y políticas por las cuales el sujeto es ética y políticamente responsable. Así, la dimensión política del arte tiene menos que ver con el impacto en el espectador y más con las decisiones que conducen, en primer lugar, a su emergencia.

Esto implica que el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor. De hecho, la tradición que piensa al arte como *poiesis* o *techné* es más extensa que la que lo piensa como *aisthesis* o en términos de hermenéutica. El deslizamiento desde una noción poética y técnica del arte hacia un análisis estético o hermenéutico fue relativamente reciente, y ahora llegó el momento de revertir ese cambio de perspectiva. De hecho, esta inversión ya empezó con la vanguardia histórica, con artistas como Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Hugo Ball o Marcel Duchamp, que crearon narrativas publicas en las que actuaron como personas públicas colocando al mismo nivel artículos periodísticos, docencia, escritura, performance y producción visual. Vistas y juzgadas desde una perspectiva estética, sus obras se interpretaron, fundamentalmente, como una reacción artística a la revolución industrial y a la agitación política de la época. Claro que esta interpretación es legítima. Al mismo tiempo, parece incluso más legítimo pensar estas prácticas artísticas como transformaciones radicales desde la estética a la poéti-

ca, más específicamente hacia la autopoética, hacia la producción del propio Yo público.

Es evidente que estos artistas no buscaban complacer al público o satisfacer sus deseos estéticos. Pero los artistas de vanguardia tampoco buscaban poner al público en estado de shock y producir imágenes desagradables de lo sublime. En nuestra cultura, la noción de shock está ligada fundamentalmente a las imágenes de la violencia y la sexualidad. Pero ni el *Cuadrado negro* (1915) de Malevich, ni los poemas fonéticos de Hugo Ball o el *Anémic Cinéma* (1926) de Marcel Duchamp exhiben violencia o sexualidad de un modo explícito. Estos artistas de vanguardia tampoco infringieron un tabú porque nunca existió un tabú que prohibiera los cuadrados o los monótonos discos rotatorios. Y no sorprendieron, porque los discos y los cuadrados no sorprenden. En su lugar, demostraron las condiciones mínimas para producir un efecto de visibilidad, a partir del grado cero de la forma y el sentido. Estas obras son la encarnación visible de la nada o, lo que es lo mismo, de la pura subjetividad. Y en este sentido son obras puramente autopoéticas, que le otorgan forma visible a una subjetividad que ha sido vaciada, purificada de todo contenido específico. La tematización de la nada y de la negatividad en manos de la vanguardia no es, por lo tanto, un signo de su "nihilismo" ni una protesta contra la "anulación" de la vida en el capitalismo industrial. Es simplemente signo de un nuevo comienzo, de una *metanoia* que mueve al artista desde cierto interés por el mundo externo hacia la construcción autopoética de su propio Yo.

Hoy en día, esta práctica autopoética puede ser fácilmente interpretada como un tipo de producción comercial de la imagen, como el desarrollo de una marca o el trazado de una tendencia. No hay duda de que toda persona pública es también una mercancía y de

que cada gesto hacia lo público sirve a los intereses de numerosos inversores y potenciales accionistas. Es claro que los artistas de vanguardia se convirtieron en una marca comercial hace tiempo. Siguiendo esta línea de argumentación, es fácil percibir cualquier gesto autopoético como un gesto de mercantilización del Yo y por lo tanto, iniciar una crítica a la práctica autopoética como una operación encubierta, diseñada para ocultar las ambiciones sociales y la avidez por el dinero. Aunque a primera vista parece convincente, surge otra cuestión. ¿A qué intereses responde esta crítica?

No hay dudas de que, en el contexto de la civilización contemporánea casi completamente dominada por el mercado, todo puede ser interpretado, de un modo u otro, como un efecto de las fuerzas del mercado. Por este motivo, el valor de tal interpretación es casi nulo ya que lo que sirve como explicación para todo, deja de explicar lo particular. Mientras la *autopoiesis* puede ser usada –y lo es– como un medio de comodificación del Yo, la búsqueda de intereses privados detrás de cada persona pública implica proyectar las realidades actuales del capitalismo y el mercado más allá de sus fronteras históricas. Se producía arte antes de la emergencia del capitalismo y del mercado del arte, y cuando desaparezcan, el arte continuará. Se produjo arte durante la época moderna en lugares que no eran capitalistas y en los que no había un mercado de arte, como es el caso de los países socialistas. Es decir que el acto de producir arte se ubica en una tradición que no está totalmente definida por el mercado del arte y, por lo tanto, no puede ser explicado exclusivamente en términos de crítica del mercado y de las instituciones del arte capitalista.

Aquí surge una pregunta más amplia que concierne al valor del análisis sociológico en la teoría general del arte. El análisis sociológico considera cualquier arte concreto como algo que emerge de cierto contexto so-

cial concreto –presente o pasado– y manifiesta ese contexto. Pero esta comprensión del arte nunca ha aceptado completamente el giro moderno desde el arte mimético al arte no-mimético, constructivista. El análisis sociológico todavía considera al arte como un reflejo de cierta realidad dada de antemano, que es el campo social "real" en el que el arte se produce y distribuye. Sin embargo, el arte no puede explicarse completamente como una manifestación del campo cultural y social "real", porque los campos de los que emerge y en los que circula son también artificiales. Están formados por personas públicas diseñadas artísticamente y que, por lo tanto, son ellas mismas creaciones artísticas.

Las sociedades "reales" están integradas por personas reales y vivas. Y por lo tanto, los sujetos de la actitud estética también son personas reales, vivas, y capaces de tener experiencias estéticas reales. Es más, es en este sentido que la actitud estética cierra el abordaje sociológico del arte. Pero si alguien aborda el arte desde una posición poética, técnica y autoral, la situación cambia drásticamente porque, como sabemos, el autor está siempre muerto o, al menos, ausente. Como productor visual, uno opera en un espacio mediático en el que no hay una diferencia clara entre los vivos y los muertos ya que ambos están representados por personas igualmente artificiales. Por ejemplo, las obras producidas por los artistas vivos y las producidas por los muertos habitualmente comparten los mismos espacios en los museos –el museo es, históricamente, el primer contexto del arte construido artificialmente. Lo mismo puede decirse sobre Internet como espacio que tampoco diferencia claramente entre vivos y muertos. Por otra parte, los artistas habitualmente rechazan la sociedad de sus contemporáneos, así como la aceptación del museo o los sistemas mediáticos, y prefieren, en cambio, proyectar sus personalidades en el mundo

imaginario de las futuras generaciones. Y es en este sentido que el campo del arte representa y expande la noción de sociedad, porque incluye no solo a los vivos sino también a los muertos e incluso a los que todavía no nacieron. Este es el verdadero motivo de las insuficiencias del análisis sociológico del arte: la sociología es una ciencia de lo viviente, con una preferencia instintiva por los vivos por sobre los muertos. El arte, en cambio, constituye un modo moderno de sobrellevar esta preferencia y establecer cierta igualdad entre vivos y muertos.

I

LA OBLIGACIÓN DEL DISEÑO DE SÍ

El diseño, tal como lo conocemos hoy, es un fenómeno del siglo xx. Sin embargo, la preocupación por la apariencia de las cosas no es nueva. Todas las culturas se han esforzado por hacer que la ropa, los objetos cotidianos, y los diversos espacios interiores –sagrados, vinculados al poder, o privados– sean "bellos e impresionantes".

La historia de las artes aplicadas es, por cierto, extensa. Y aun así, el diseño moderno surgió precisamente como una rebelión contra la tradición de las artes aplicadas. Incluso más: la transición desde el arte tradicional al arte modernista, la transición desde las artes aplicadas tradicionales hacia el diseño moderno, marcó un corte con la tradición, un cambio radical de paradigma. Este giro es, sin embargo, pasado por alto habitualmente. La función del diseño ha sido muchas veces descripta usando la vieja oposición metafísica entre apariencia y esencia. El diseño, desde esta perspectiva, es responsable solo por la apariencia de las cosas y, por eso, parece predestinado a ocultar la esencia

de las cosas, a engañar la comprensión del espectador acerca de la verdadera naturaleza de la realidad. Así, el diseño se ha interpretado en varias ocasiones como una epifanía de un mercado omnipresente, del valor de cambio, del fetichismo de la mercancía, de la sociedad del espectáculo; como la creación de una superficie seductora detrás de la cual las cosas no solo se vuelven ellas mismas invisibles, sino que desaparecen por completo.

El diseño industrial moderno, tal como surgió a comienzos del siglo xx, internalizó esta crítica dirigida a las artes aplicadas tradicionales y se fijó la tarea de revelar la esencia escondida de las cosas, en lugar de diseñar sus superficies. El diseño de vanguardia buscó eliminar y purificar todo lo que se había acumulado en la superficie de las cosas a lo largo de siglos de práctica de las artes aplicadas, para así exponer la verdadera naturaleza de las cosas, carente de diseño. Por eso, el diseño moderno no considera que su tarea sea la de crear una superficie sino la de eliminarla, como un diseño negativo o un antidiseño. El diseño moderno genuino es induccionista, no agrega sino que resta. No trata de diseñar cosas individuales para ofrecerlas a la mirada de los espectadores y consumidores y así seducirlos. Busca, en cambio, modelar la mirada del espectador de manera tal que sea capaz de descubrir cosas por sí mismo. Algo fundamental en el cambio de paradigma desde las artes aplicadas tradicionales hacia el diseño moderno fue esta extensión del deseo de diseñar desde el mundo de los objetos, al mundo de los seres humanos mismos –entendidos como una cosa más entre tantas otras. El surgimiento del diseño moderno está profundamente ligado al proyecto de rediseñar al hombre viejo como Hombre Nuevo. Este proyecto, que surgió a comienzos del siglo xx y hoy es desechado con frecuencia como algo utópico, nunca fue verdaderamente abandonado. De una forma modificada y comercial, este proyecto

continúa teniendo efecto y su potencial utópico inicial ha sido actualizado reiteradamente. El diseño de las cosas que se presentan ante los ojos del sujeto que observa es fundamental para una comprensión del diseño. La forma última del diseño es, sin embargo, el diseño del sujeto. Los problemas del diseño son adecuadamente abordados solo si se le pregunta al sujeto cómo quiere manifestarse, qué forma quiere darse a sí mismo y cómo quiere presentarse ante la mirada del Otro.

Esta cuestión surgió con gran claridad a comienzos del siglo xx, luego de que Nietzsche diagnosticara la muerte de Dios. Mientras Dios estaba vivo, el diseño del alma era más importante para la gente que el diseño del cuerpo. El cuerpo humano, así como su entorno, eran entendidos desde la perspectiva de la fe como una coraza que contiene el alma. Se creía que Dios era el único capaz de ver el alma. Se suponía que para él, el alma virtuosa, éticamente correcta, era hermosa, es decir, simple, transparente, bien formada, proporcionada y sin desfiguraciones de vicio alguno ni marcas de pasiones mundanas. En general, se ha pasado por alto que, en la tradición cristiana, la ética ha estado siempre subordinada a la estética, es decir, al diseño del alma. Las reglas éticas, como las reglas del ascetismo espiritual –de los ejercicios espirituales, de la educación del espíritu– tienen como objetivo principal servir al diseño del alma de manera tal que ella se vuelva aceptable a los ojos de Dios, para que le permita entrar al paraíso. El diseño del alma bajo la mirada de Dios es un tema persistente en los tratados teológicos y sus reglas pueden ser visualizadas con la ayuda de las descripciones medievales del alma que espera el Juicio Final. El diseño del alma, destinado a los ojos de Dios, se distinguía claramente de las mundanas artes aplicadas: mientras las artes aplicadas buscaban la riqueza de los materiales, la complejidad de la ornamentación y una

exterioridad esplendorosa, el diseño del alma se centraba en lo esencial, lo simple, lo natural, lo reducido e incluso lo ascético. La revolución en diseño que tuvo lugar a comienzos del siglo xx puede ser perfectamente caracterizada como la aplicación de las reglas del diseño del alma para el diseño de los objetos mundanos.

La muerte de Dios implicó la desaparición del observador del alma, a quien, por siglos, se le dedicaba su diseño. Por lo tanto, el lugar del diseño del alma cambió. El alma se volvió la suma de las relaciones en las que participaba el cuerpo del hombre. Antes, el cuerpo era la prisión del alma; ahora el alma se volvía el ropaje del cuerpo, su apariencia social, política y estética. De pronto, la única manifestación posible del alma era la apariencia de la ropa que usaba una persona, las cosas cotidianas que la rodeaban, los espacios que habitaba. Con la muerte de Dios, el diseño se volvió el medio del alma, la revelación del sujeto oculto dentro del cuerpo del hombre. Por eso, el diseño adoptó una dimensión ética que no tenía antes. En el diseño, la ética se volvió estética; se volvió forma. Donde alguna vez estuvo la religión, ahí emergió el diseño. El sujeto moderno tenía ahora una nueva obligación: la del autodiseño, la presentación estética como sujeto ético. La polémica contra el diseño, fundada en cuestiones éticas, que se activó repetidas veces durante el siglo xx y se formuló en términos éticos y políticos, solamente puede ser entendida sobre la base de esta nueva definición de diseño. Tal polémica sería totalmente incongruente si se dirigiera a las artes aplicadas tradicionales. El célebre ensayo de Adolf Loos, "Ornamento y delito", es un temprano ejemplo de este giro.[1]

1. Adolf Loos, "Ornamento y delito", *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

Loos propone en su ensayo una unidad, desde el comienzo, entre estética y ética. Loos condena cada decoración, cada ornamento, como signo de vicio, de depravación. Loos considera la apariencia de una persona, en tanto constituye un exterior conscientemente diseñado, como una expresión inmediata de su disposición ética. Por ejemplo, cree demostrar que solo los criminales, los primitivos, infieles o degenerados se decoran tatuándose la piel. El ornamento es, por lo tanto, una expresión de su amoralidad o de su criminalidad: "El papúa se hace tatuajes en la piel, en el bote que emplea, en los remos, en fin, en todo lo que tiene a su alcance. No es un delincuente. El hombre moderno que se tatúa es un delincuente o un degenerado". Particularmente llamativo en esta cita es el hecho de que Loos no hace distinción entre tatuarse la piel y decorar un bote o un remo. Así como se espera que el hombre moderno se presente a sí mismo ante la mirada del Otro como un objeto honesto, simple, desornamentado, "sin diseño", de igual modo todas las otras cosas que lo rodean también deberían presentarse como honestas, simples, desornamentadas y sin diseño. Solo así demuestran que el alma de la persona que las usa es pura, virtuosa e inmaculada. Según Loos, la función del diseño no es empaquetar, decorar y ornamentar las cosas de manera diferente cada vez, es decir, diseñar un afuera suplementario, de manera tal que el adentro, la verdadera naturaleza de la cosa, permanezca oculto. Por el contrario, la verdadera función del diseño moderno es evitar que la gente quiera diseñar objetos. Loos describe su intento de convencer a un zapatero para que no decore los zapatos que le había encargado. Para Loos, bastaba con que el zapatero usara los mejores materiales y los trabajara con gran cuidado. La calidad del material, así como la pureza y precisión del trabajo –y no su apariencia externa–, determinan la

calidad de los zapatos. La cuestión delictiva en la ornamentación del zapato es que este ornamento no revela la honestidad del zapatero, es decir, la dimensión ética del calzado. El ornamento oculta los aspectos éticamente insatisfactorios de un producto y vuelve irreconocible aquello que es éticamente impecable. Para Loos, el verdadero diseño consiste en la lucha contra el diseño, contra el deseo delictivo de encubrir la esencia ética de las cosas bajo su superficie estética. Y aun así, paradójicamente, solo la creación de otra capa reveladora de ornamento –otra capa de diseño– garantiza la unidad de lo ético y estético que Loos persigue.

Las características mesiánicas, apocalípticas, de la lucha contra el arte aplicado con las que Loos se vincula son inconfundibles. Por ejemplo, escribe: "¡No lloréis! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido". La lucha contra las artes aplicadas es la lucha final antes de la llegada del Reino de Dios en la Tierra. Loos quería traer el cielo a la tierra; buscaba ver las cosas como eran, sin ornamento alguno. Es decir que Loos buscaba apropiarse de la mirada divina. No solo eso, también quería que todos fueran capaces de ver las cosas tal como se revelaban ante la mirada divina. El diseño moderno espera el apocalipsis, un apocalipsis que revelará las cosas, les arrancará su ornamento y las mostrará tal como son en verdad. Sin esta afirmación de que el diseño manifiesta la verdad de las cosas sería imposible entender muchas de las discusiones entre diseñadores, artistas y teóricos del arte durante el siglo xx. Artistas y diseñadores como Donald Judd o arquitectos como Herzog & de Meuron, para nombrar solo algunos, no argumentan en términos estéticos en el momento de explicar sus prácticas artísticas, sino que lo hacen en términos éticos. Apelan así a la verdad de las cosas. El diseñador moderno no espera que el apocalipsis remueva la coraza externa de las cosas para mostrárselas tal y como son a la gente. El diseñador quiere que aquí y ahora se despliegue esa mirada apocalíptica que hace de cada uno, un Hombre Nuevo. El cuerpo toma la forma del alma; el alma se hace cuerpo. Todas las cosas adquieren dimensión divina. El Paraíso se vuelve tangible, terrenal. El modernismo se vuelve absoluto.

El ensayo de Loos no es un fenómeno aislado. Por el contrario, refleja el espíritu de la vanguardia del siglo xx, que buscaba una síntesis entre arte y vida. Esa síntesis se alcanzaría al eliminar las cosas que parecían muy artísticas, tanto del arte como de la vida. Se suponía que ambos debían llegar a un grado cero del orden artístico para así alcanzar una unidad. Lo convencionalmente artístico se consideraba "humano, tan humano" que impedía que la mirada percibiera la verdadera forma interior de las cosas. Así, la pintura tradicional había sido vista como algo que impedía que la mirada del espectador la percibiera como una combinación de formas y colores sobre la tela. Y los zapatos confeccionados de manera tradicional se entendían como algo que impedía que la mirada del consumidor reconociera la esencia, la función y verdadera composición del zapato. La mirada del Nuevo Hombre tenía que liberarse de estos impedimentos gracias a la fuerza del (anti)diseño.

Mientras que Loos todavía argumentaba en términos relativamente burgueses y quería revelar el valor de ciertos materiales, la confección y honestidad individual, la voluntad de un diseño absoluto alcanzó su punto culminante con el constructivismo ruso y su

ideal "proletario" del alma colectiva que se manifestaba en el trabajo organizado industrialmente. Para los constructivistas rusos, el camino hacia los objetos virtuosos, genuinamente proletarios, también pasaba por la eliminación de todo lo que era meramente artístico. Los constructivistas rusos querían que los objetos de la vida cotidiana en el comunismo se mostraran como lo que eran: cosas funcionales cuya forma servía solo para hacer visible su ética. La ética, tal como se entendía aquí, tomaba una dimensión política adicional ya que el alma colectiva tenía que organizarse políticamente para actuar adecuadamente en términos éticos. El alma colectiva se manifestaba en la organización política que alcanzaba tanto a las personas como a las cosas. La función del diseño "proletario" –en ese momento, por cierto, la gente hablaba del "arte proletario"– debía, por lo tanto, hacer visible esta organización política total. La experiencia de la Revolución de Octubre de 1917 fue crucial para los constructivistas rusos. Ellos pensaban que la revolución debía ser un acto radical en el que se purificaba a la sociedad de toda forma de ornamentación: el más puro ejemplo de diseño moderno que elimina todas las costumbres sociales, rituales, convenciones y formas de representación tradicionales para que emerja la esencia de la organización política. Por eso, los constructivistas rusos pedían la abolición de todo arte autónomo. El arte, en cambio, debía ubicarse enteramente al servicio del diseño de objetos utilitarios. En esencia, se trató de una llamada a subsumir por completo el arte al diseño.

Al mismo tiempo, el proyecto del constructivismo ruso era un proyecto total: quería diseñar la vida como totalidad. Solo por esa razón –y únicamente a ese precio– el constructivismo ruso estaba preparado para cambiar el arte autónomo por el utilitario: así como el artista tradicional diseñaba la totalidad de la obra, el artista

constructivista buscaba diseñar la totalidad social. En cierto sentido, los artistas soviéticos no tenían otra opción en ese momento más que promover esa afirmación total. El comunismo eliminó el mercado, incluyendo el mercado del arte. Los artistas ya no tenían que enfrentar a los consumidores privados con sus intereses privados y preferencias estéticas, sino al Estado como totalidad. Necesariamente, para los artistas era cuestión de todo o nada. Esta situación se refleja con claridad en los manifiestos del constructivismo ruso. Por ejemplo, en su texto programático titulado "Constructivismo", Alexei Gan dice: "No reflejar, no representar y no interpretar la realidad, sino construir y expresar realmente las tareas sistemáticas de la nueva clase, el proletariado (...) Especialmente ahora, cuando la revolución proletaria ha vencido y su movimiento destructivo y creativo viaja por las vías de acero del progreso hacia la cultura, organizada según un gran plan de producción social, todos –el maestro de la línea y el color, el constructor de formas volumétricas y el organizador de producciones masivas– deben convertirse en constructores en el trabajo general de armar y mover a los millones que integran las masas humanas".[2] Para Gan, el objetivo del diseño constructivista no era imponer una nueva forma de vida cotidiana bajo el socialismo, sino mantenerse leal a la radical reducción revolucionaria y evitar producir nuevos ornamentos para cosas nuevas. Por eso Nikolai Tarabukin afirmó en el entonces famoso ensayo "Del caballete a la máquina" que los artistas constructivistas no podían desempeñar un rol formador en el proceso de la verdadera producción social. Su

2. Alexei Gan,"From Constructivism", *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology o f Changing Ideas,* Charles Harrison y Paul Wood (Eds.), Oxford, Blackwell, 1993.

rol era más bien el de un propagandista que defiende y elogia la belleza de la producción industrial y abre los ojos del público para que perciba esta belleza.[3] El artista, tal como lo describe Tarabukin, es alguien que contempla toda la producción socialista como si fuera un readymade –una suerte de Duchamp socialista que exhibe la totalidad de la industria socialista como algo bueno y bello.

El diseñador moderno, ya sea burgués o proletario, reclama esa otra visión divina: esa *metanoia* que permite que la gente vea la verdadera naturaleza de las cosas. En las tradición platónica y cristiana, la *metanoia* implica una transición desde una perspectiva mundana hacia una perspectiva del otro mundo, desde la perspectiva del cuerpo mortal hacia la del alma eterna. Desde la muerte de Dios, obviamente ya no podemos creer que hay algo así como un alma que se distingue del cuerpo, en el sentido de que es independiente del cuerpo y podría separarse de él. Sin embargo, esto no supone de ninguna manera que la *metanoia* ya no sea posible. El diseño moderno es el intento de provocar tal *metanoia*, un esfuerzo por ver el propio cuerpo y su entorno purificado de todo lo mundano, lo arbitrario y lo que lo sujeta a un particular gusto estético. En cierto sentido, podría decirse que el modernismo sustituyó el diseño del cadáver por el diseño del alma.

Loos reconocía este aspecto funerario del diseño moderno incluso antes de escribir *Ornamento y delito*. En "De un pobre hombre rico", narra el destino imaginario de un hombre rico de Venecia que decide que toda su casa sea diseñada por un artista. Este hombre supedita por completo su vida cotidiana a los dictados

3. Nikolai Tarabukin, *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

del diseñador (Loos se refiere, en realidad, al arquitecto), porque ni bien esta casa cuidadosamente diseñada se termina, el hombre ya no puede cambiar nada sin el permiso del diseñador. Todo lo que este hombre compra y hace después debe acomodarse al diseño general de la casa, no solo literalmente sino también estéticamente. En un mundo de diseño total, el hombre se vuelve una cosa diseñada, una suerte de objeto de museo, una momia, un cadáver a ser exhibido públicamente. Loos concluye así su descripción del destino del pobre hombre rico: "Se hallaba excluido de la vida futura, de sus esfuerzos, desarrollos y anhelos. Sentía: ahora hay que aprender a circular con el propio cadáver. ¡Sí! ¡Está acabado! ¡Está completo!".[4] En *Diseño y delito*, cuyo título está inspirado en Loos, Hal Foster interpreta este fragmento como un pedido implícito de un "espacio de maniobra" para escapar de la prisión del diseño total.[5] Sin embargo, es obvio que el texto de Loos no debería entenderse como una diatriba contra el diseño como ornamento en nombre de otro diseño "verdadero", en nombre de un antidiseño que libere al consumidor de su dependencia del gusto del diseñador profesional. Como demuestra el ya mencionado ejemplo de los zapatos, bajo un régimen de antidiseño de vanguardia, los consumidores asumen la responsabilidad por su propia apariencia y por el diseño de sus vidas cotidianas. Lo hacen al ejercer su propio gusto moderno que no tolera ornamentos, es decir, ningún trabajo extra, ya sea artístico o artesanal. Sin embargo, al asumir una responsabilidad ética y estética por la imagen que ofrecen al mundo exterior, los consumidores se convierten en

4. Adolf Loos, "The Poor Little Rich Man", *August Sarnitz, Adolf Loos, 1870-1933: Architect, Cultural Critic, Dandy*, Colonia, Taschen, 2003.
5. Hal Foster, "Diseño y delito", *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004.

prisioneros del diseño total como nunca antes, porque ya no pueden delegar en otro las decisiones estéticas. Los consumidores modernos presentan ante el mundo la imagen de su personalidad –purificadas de todo ornamento e influencia externa. Pero esta purificación de la propia imagen es, potencialmente, un proceso tan infinito como lo es la purificación del alma ante Dios. En la ciudad blanca, en la Sion celestial, tal como la imagina Loos, el diseño es, por primera vez, realmente total. Nada puede cambiarse tampoco: ningún color, ningún ornamento puede meterse de contrabando. La diferencia reside simplemente en que, en la ciudad blanca del futuro, cada uno es autor de su propio cadáver, cada uno se vuelve un artista/diseñador que tiene una responsabilidad ética, política y estética con su propio entorno.

Uno puede afirmar, por supuesto, que el *pathos* original del diseño de vanguardia se ha desvanecido hace mucho tiempo, que el diseño de vanguardia se ha convertido en un tipo particular de estilo de diseño, entre muchos otros estilos posibles. Es por eso que mucha gente ve nuestra sociedad actual –la sociedad del diseño comercial, la sociedad del espectáculo– como un juego de simulacros detrás del cual no hay más que vacío. Y este es, de hecho, el modo en que esta sociedad se presenta a sí misma, para la perspectiva de alguien que asume una posición puramente contemplativa, sentado en un refugio desde el cual contempla el espectáculo de la sociedad. Sin embargo esta posición pasa por alto el hecho de que el diseño actual se ha vuelto total, y por lo tanto ya no admite una posición contemplativa y exterior. Quedó probado que el giro que Loos anunció en su momento se ha vuelto irreversible: cada ciudadano del mundo contemporáneo aún tiene que asumir una responsabilidad ética, estética y política por el diseño de sí. En una sociedad en la que

el diseño ha ocupado el lugar de la religión, el diseño de sí se vuelve un credo. Al diseñarse a sí mismo y al entorno, uno declara de alguna manera su fe en ciertos valores, actitudes, programas e ideologías. De acuerdo con este credo, uno es juzgado por la sociedad y este juicio puede, por cierto, ser negativo e incluso amenazar la vida y el bienestar de la persona involucrada.

Por lo tanto, el diseño moderno pertenece no tanto a un contexto económico como a uno político. El diseño moderno ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas. Desde la perspectiva del espectador moderno, sin embargo, la composición estética de las obras de arte inevitablemente traiciona las convicciones políticas de sus autores, y es fundamentalmente sobre esas bases que deben ser juzgadas. El debate alrededor del pañuelo para cubrir la cabeza demuestra la fuerza política del diseño. Para entender que esto es principalmente un debate alrededor del diseño, basta imaginar que Prada o Gucci han empezado a diseñar pañuelos para la cabeza. En tal caso, decidir entre el pañuelo como símbolo islámico de convicción religiosa y como marca comercial se vuelve una tarea estética y política extremadamente difícil. El diseño no puede, por lo tanto, ser analizado exclusivamente en el contexto de una economía de la mercancía. En breve podría empezar a hablar de diseño suicida –por ejemplo en el caso de los ataques suicidas, que se sabe que son puestos en escena de acuerdo a estrictas reglas estéticas. Se puede hablar acerca del diseño del poder pero también del diseño de la resistencia o del diseño de los movimientos políticos alternativos. En estas instancias se practica el diseño como producción de diferencias –diferencias que habitualmente asumen, al mismo tiempo, el vocabulario

político. Muchas veces escuchamos la queja de que la política contemporánea está preocupada únicamente por la imagen superficial y que, en ese proceso, los así llamados contenidos pierden relevancia. Es lo que se considera la enfermedad fundamental de la política contemporánea. Cada vez más, se repite la exhortación a alejarse del diseño político y la cuestión de la imagen para volver sobre el contenido. Tales quejas ignoran el hecho de que bajo el régimen del diseño moderno, el posicionamiento visual de un político en el campo de los medios masivos es justamente el que hace una afirmación crucial sobre su acción política –o incluso la constituye como tal. El contenido, en cambio, es completamente irrelevante, porque cambia constantemente. Por lo tanto, el público general no está para nada equivocado al juzgar a un político de acuerdo a su apariencia, es decir, de acuerdo a su credo básico a nivel estético y político, y no de acuerdo a programas arbitrariamente cambiantes y a los contenidos que apoya o formula.

Así, el diseño moderno elude la famosa distinción kantiana entre la desinteresada contemplación estética y el uso de las cosas guiado por el interés. Durante mucho tiempo después de Kant, la contemplación desinteresada se consideraba superior a la actitud práctica: una más elevada manifestación del espíritu humano –quizás la más elevada de todas. Sin embargo, ya para el final del siglo XIX, había tenido lugar una reconsideración de estos valores: la *vita contemplativa* había sido cuidadosamente desacreditada y la *vita activa* había sido elevada a verdadera tarea de la humanidad. Por lo tanto, se acusa al diseño contemporáneo de seducir a las personas, debilitando su actividad, vitalidad y energía, y convertirlas en consumidores pasivos que carecen de voluntad y son manipulados por la omnipresente publicidad y volviéndose víctimas del capital. La aparente

cura para este arrullo adormecedor en brazos de la sociedad del espectáculo es un encuentro shockeante con lo "real" que supuestamente rescate a la gente de su pasividad contemplativa y los mueva a la acción, que es lo único que promete una experiencia en relación a la verdad con inigualable intensidad. El debate ahora se da solo alrededor de la cuestión de si un encuentro con lo real es todavía posible o si lo real ha desaparecido definitivamente detrás de su superficie de diseño.

Ahora, sin embargo, ya no podemos hablar de contemplación desinteresada cuando se trata de una cuestión de manifestación de Yo, de autodiseño, de autoposicionamiento en el campo estético, ya que el sujeto de la autocontemplación claramente tiene un interés vital en la imagen que le ofrece al mundo exterior. Hubo una época en que la gente estaba interesada en cómo aparecían sus almas frente a Dios; hoy está más interesada en cómo aparece su cuerpo en el entorno político. Este interés apunta, por cierto, hacia lo real. Lo real, sin embargo, emerge aquí no tanto como una shockeante interrupción de la superficie diseñada, sino como una cuestión de técnica y práctica del autodiseño, una cuestión a la que ya nadie puede escapar. En su momento, Joseph Beuys dijo que todos tenían derecho a verse a sí mismos como artistas. Lo que se entendía en ese momento como un derecho se ha convertido hoy en una obligación. Mientras tanto, estamos condenados a ser nuestros propios diseñadores.

I

LA PRODUCCIÓN DE SINCERIDAD

L

En estos días, casi todo el mundo parece estar de acuerdo con que la época en la que el arte trataba de establecer su autonomía –con o sin éxito– está terminada. Y aun así este diagnóstico produce sentimientos encontrados. Uno tiende a celebrar la predisposición del arte contemporáneo para trascender los confines tradicionales del sistema artístico si tal movimiento está marcado por el deseo de cambiar las condiciones sociales y políticas dominantes, para hacer del mundo un lugar mejor, o dicho en otros términos, si el movimiento está motivado éticamente. Uno tiende a reprobar, por otra parte, esos intentos de trascender el sistema del arte que parecen ir más allá de la esfera estética: en lugar de cambiar el mundo, el arte lo hace lucir mejor. Esto produce mucha frustración en el sistema del arte, en el que el estado de ánimo parece alternar perpetuamente entre la esperanza de intervenir en el mundo más allá del arte y la amargura (o desesperación) dada por la imposibilidad de alcanzar tal objetivo. Aunque este fracaso se interpreta

habitualmente como la prueba de que el arte es incapaz de penetrar en la esfera política como tal, yo sostendría en cambio que si la politización del arte se entiende y practica seriamente, en general logra sus objetivos. El arte puede, de hecho, ingresar en la esfera política y es más: ya lo ha hecho muchas veces durante el siglo xx. El problema no es la incapacidad del arte de volverse verdaderamente político; el problema es que la esfera política contemporánea ya está estetizada. Cuando el arte se politiza, se lo fuerza a hacer el desagradable descubrimiento de que la política ya se ha vuelto arte, de que la política ya se ha situado en la esfera estética.

En nuestra época, cada político, cada héroe deportivo, cada terrorista o estrella de cine genera un gran número de imágenes porque los medios automáticamente cubren sus actividades. En el pasado, la división del trabajo entre política y arte era más clara: los políticos eran responsables por la política y los artistas representaban esa política a través de la narración o la descripción. La situación ha cambiado drásticamente desde entonces. El político contemporáneo ya no necesita de un artista para obtener fama o inscribirse en la Historia. Cada figura y acontecimiento político es inmediatamente registrado, representado, descripto, figurado, narrado e interpretado por los medios. La máquina de la cobertura mediática no necesita ninguna intervención artística individual ni ninguna decisión artística para ponerse a andar. Es más, los medios contemporáneos se han erigido, por lejos, como la más poderosa máquina de producción de imágenes –vastamente más extensa y efectiva que el sistema del arte contemporáneo. Se nos alimenta constantemente con imágenes de guerra, terror y catástrofes de todo tipo, con un nivel de producción y distribución con el que las habilidades del artista artesanal no podrían competir.

Ahora, si un artista logra trasponer el sistema del

arte, comienza a funcionar del mismo modo en que ya funcionan los políticos, héroes deportivos, terroristas, estrellas de cine y otras pequeñas o grandes celebridades: a través de los medios. En otras palabras: el artista se transforma en una obra. Mientras la transición desde el sistema del arte hacia el campo de lo político sea posible, este desplazamiento opera fundamentalmente como cambio en el posicionamiento del artista *vis-à-vis* con la producción de la imagen: el artista deja de ser un productor de imagen y se vuelve él mismo una imagen. Esta transformación ya había sido registrada a fines del siglo xix por Friedrich Nietzsche con su famosa afirmación acerca de que es mejor ser una obra de arte que ser un artista.[1] Por supuesto, convertirse en una obra no solo provoca placer, sino también la preocupación de quedar sujeto de una manera radical a la mirada del otro, a la mirada de los medios que funcionan como un super-artista.

Yo caracterizaría esta preocupación como un efecto del autodiseño, porque fuerza al artista, así como a casi todo el mundo que se convierte en material de los medios, a confrontase con la imagen de sí: a corregir, cambiar, adaptarse o contradecir esta imagen. Hoy es habitual escuchar que el arte de nuestro tiempo funciona cada vez más, del mismo modo que el diseño, y en cierta medida esto es verdad. Pero el problema más grande del diseño no es cómo diseño el mundo exterior sino cómo me diseño a mí mismo o, mejor, cómo me relaciono con el modo en que el mundo me diseña. Hoy esto se ha vuelto un problema generalizado con el que se topa todo el mundo, no solo políticos, estrellas de cine y celebridades. Hoy, todo el mundo está sujeto a una evaluación estética; todo el mundo tiene que

1. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Buenos Aires, Alianza, 2007.

asumir una responsabilidad estética por su apariencia frente al mundo, por el diseño de sí. Lo que alguna vez fue un privilegio y una carga de unos pocos, en esta época de autodiseño se ha convertido en la práctica por excelencia de la cultura de masas. El espacio virtual de Internet es fundamentalmente la arena en que mi página de Facebook se diseña y rediseña permanentemente, del mismo modo que mi canal de YouTube. Pero, igual que en el mundo real –o digamos, analógico– se espera que uno sea responsable por la imagen que presenta a la mirada de los demás. Incluso se puede decir que el diseño de sí es una práctica que une a los artistas con una audiencia semejante de la manera más radical: aunque no todos producen obras, todos *son* una obra. A la vez, se espera que todo el mundo sea su propio autor.

Ahora, todo tipo de diseño –incluyendo el diseño de sí– es considerado por el espectador, no tanto como un modo de revelar cosas sino como una forma de ocultarlas. De manera similar, la estetización de la política es considerada una manera de sustituir la sustancia por la apariencia, los problemas reales por la superficial fabricación de la imagen. Sin embargo, mientras las cuestiones cambian constantemente, la imagen permanece. Así como uno puede convertirse fácilmente en un prisionero de su propia imagen, las propias convicciones políticas pueden ridiculizarse como si fueran mero diseño de sí. La estetización es habitualmente identificada con la seducción y la celebración. Walter Benjamin obviamente tenía en mente este uso del término "estetización" cuando opuso la politización de la estética a la estetización de la política al final de su conocido ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".[2] Sin embargo, uno podría argumentar contrariamente que cada acto de estetización es siempre una crítica al objeto estetizado, sencillamente porque este acto llama la atención sobre la necesidad que tiene el objeto de un suplemento para así aparecer mejor de lo que es. Tal suplemento funciona como un *pharmakon* derrideano: aunque el diseño hace que el objeto luzca mejor también genera sospechas acerca de que ese objeto sería especialmente desagradable y repelente si su superficie de diseño se retirara.

2. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Iluminaciones, Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.

Es más, el diseño –incluyendo el diseño de sí– es, fundamentalmente, un mecanismo para producir sospechas. El mundo contemporáneo de diseño total se describe con frecuencia como un mundo de seducción total en el que *lo desagradable* de la realidad ha desaparecido. Sin embargo, yo argumentaría que, por el contrario, ese mundo de diseño total es un mundo de sospecha absoluta, un mundo de peligro latente que acecha detrás de las superficies diseñadas. El objetivo principal del diseño de sí se transforma en el de neutralizar la sospecha de un posible espectador, creando un efecto de sinceridad que provoque confianza en el alma de ese espectador. En el mundo de hoy, la producción de sinceridad y de confianza se ha convertido en la ocupación de todos. De hecho fue –y todavía es– la principal ocupación del arte a través de la historia de la modernidad; el artista moderno siempre se ha posicionado a sí mismo como la única persona honesta en un mundo de hipocresía y corrupción. Permitámonos investigar rápidamente de qué modo la producción de sinceridad y de confianza ha funcionado durante la época moderna para así caracterizar el modo en que funciona hoy en día.

Uno podría argumentar que la producción modernista de sinceridad funcionó como reducción del diseño, en el que el objetivo fue crear un espacio blanco y vacío en el centro del mundo diseñado, para eliminar

el diseño, para practicar un grado cero del diseño. De esta manera, la vanguardia estética quería crear áreas libres de diseño que pudieran percibirse como zonas de honestidad, alta moral, sinceridad y confianza. Al observar las muchas superficies diseñadas de los medios, uno espera que ese espacio oscuro que está por detrás de los medios se exponga o, de alguna manera, se traicione a sí mismo. En otras palabras: estamos esperando ese momento de sinceridad, un momento en el que la superficie diseñada se resquebraje para ofrecer una vista de su interior. El grado cero del diseño intenta producir artificialmente esa grieta, para permitirle al espectador ver las cosas como realmente son.

La fe rousseauniana en la ecuación de sinceridad y grado cero de diseño ha retrocedido en nuestra época. Ya no estamos listos para creer que el diseño minimalista sugiere algo sobre la honestidad y sinceridad de lo diseñado. El abordaje de la vanguardia respecto del diseño de la honestidad se ha vuelto un estilo entre muchos otros estilos posibles. Bajo estas condiciones, el efecto de sinceridad se crea no tanto al refutar la sospecha inicial dirigida hacia cada superficie diseñada, sino más bien al confirmar esa sospecha. Es decir que estamos listos para creer que se ha producido una grieta en la superficie diseñada –que somos capaces de ver las cosas como realmente son– solo cuando la realidad que está detrás de la fachada muestra ser dramáticamente peor de lo que alguna vez habíamos imaginado. Confrontados con un mundo de diseño total, podemos aceptar solamente una catástrofe, un estado de emergencia, una ruptura violenta en la superficie diseñada como razón suficiente para creer que se nos permite ver la realidad que yace por detrás. Y por supuesto, esta realidad también debe mostrarse como catastrófica, porque sospechamos que algo terrible debe estar detrás del diseño –propaganda política, manipulación

cínica, intrigas ocultas, intereses creados, crímenes. Después de la muerte de Dios, la teoría conspirativa se convirtió en la única forma en que sobrevive la metafísica tradicional en tanto discurso sobre lo oculto y lo invisible. Donde alguna vez tuvimos a la naturaleza y a Dios, ahora tenemos diseño y teoría conspirativa.

Incluso si en general tendemos a desconfiar de los medios, no es casual que estemos listos para creerles si nos hablan de la crisis financiera global o introducen imágenes del 11 de septiembre en nuestras casas. Incluso los teóricos de la simulación posmoderna más comprometidos comenzaron a hablar del regreso de lo real cuando vieron las imágenes del 11 de septiembre. Hay una vieja tradición en el arte occidental que presenta al artista como una catástrofe andante y –al menos desde Baudelaire– los artistas modernos son adeptos a crear imágenes del mal acechando detrás de la superficie, lo que les otorga la inmediata confianza del público. En nuestros días, la imagen romántica del *poète maudit* se sustituyó por la del artista explícitamente cínico –codicioso, manipulador, con intereses comerciales, preocupado únicamente en obtener rédito económico y en hacer del arte una máquina para engañar a la audiencia. Hemos conocido esta estrategia de cuidadosa autodenuncia a través de los ejemplos de Salvador Dalí y Andy Warhol, de Jeff Koons y Damien Hirst. Aunque sea antigua, esta estrategia raramente falla. Al considerar la imagen pública de estos artistas tendemos a pensar "¡qué terrible!" y al mismo tiempo "¡qué cierto!". El autodiseño como autodenuncia todavía funciona en una época en que el diseño de la honestidad –con su grado cero de corte vanguardista– falla. Aquí, de hecho, el arte contemporáneo expone cómo funciona toda la cultura de las celebridades: a través de cuidadosas revelaciones y autorevelaciones. Las celebridades (incluyendo a los políticos) se presentan ante la audiencia contem-

poránea como superficies de diseño, a las que el público responde con teorías conspirativas. Como consecuencia, para que los políticos parezcan confiables, se debe crear un momento de revelación, la posibilidad de espiar a través de la superficie y decir "ah, este político es tan malo como siempre supuse". Con esta revelación se recupera la confianza en el sistema a través de un ritual de sacrificio simbólico y de autosacrificio, estabilizando el sistema de las celebridades al confirmar la sospecha bajo la cual caía, necesariamente. Según la economía del intercambio simbólico que exploraron Marcel Mauss y Georges Bataille, los individuos que se muestran especialmente canallescos (por ejemplo, los individuos que demuestran el sacrificio simbólico más sustancial) reciben mayor reconocimiento y fama. Este hecho por sí solo demuestra que esta situación tiene menos que ver con la verdadera percepción que con un caso especial de diseño de sí: hoy, decidir presentarse como éticamente cuestionable es tomar una decisión particularmente buena en términos de autodiseño (genio=canalla).

Pero hay una forma más sutil y sofisticada del autodiseño y del autosacrificio: el suicidio simbólico. Siguiendo esta estrategia más sutil, el artista anuncia la muerte del autor, es decir, su propia muerte simbólica. En este caso, el artista no proclama que es un artista maldito sino que está muerto. La obra se presenta, entonces, como resultado de una colaboración participativa y democrática. Esa tendencia hacia la práctica colaborativa es una de las principales características indiscutibles del arte contemporáneo. Numerosos grupos de artistas de todo el mundo refuerzan la autoría en colaboración para sus obras, e incluso la anonimia. Es más, las prácticas colaborativas de este tipo tienden a fomentar que el público se sume y participe en el campo social en el que estas prácticas se desarrollan. El autosacrificio que implica la renuncia a la autoría

individual también encuentra compensación en una economía simbólica de reconocimiento y fama.

El arte participativo reacciona ante el moderno estado de cosas en el arte, algo que puede describirse fácilmente del siguiente modo: el artista produce y exhibe arte, el público mira y evalúa lo que se exhibe. Este arreglo parecería beneficiar fundamentalmente al artista, que se muestra como un individuo activo, en oposición a la audiencia pasiva y anónima. Si el artista tiene la capacidad de popularizar su nombre, la identidad del público queda sin saberse, a pesar de que sea el que provee la validación necesaria para que el artista tenga éxito. Entonces, el arte moderno puede fácilmente malinterpretarse como un dispositivo de fabricación de la fama del artista a expensas del público. Sin embargo, habitualmente se pasa por alto que en la época moderna, el artista siempre ha estado supeditado a la clemencia de la opinión pública –si una obra no goza del favor del público entonces es, de hecho, considerada carente de valor. Este es el principal déficit del arte moderno: la obra moderna no tiene valor "interno", no vale por sí misma, no tiene ningún mérito más allá de aquel con la que el público la inviste. En los templos antiguos, la desaprobación estética no era razón suficiente para rechazar una obra. Las estatuas producidas por los artistas de esa época se consideraban encarnaciones de los dioses: se las reverenciaba, uno se arrodillaba ante ellas para rezar, uno les temía y se dirigía a ellas buscando consejos. Ídolos mal hechos e íconos pintados toscamente eran parte de este orden sagrado, y deshacerse de ellos habría sido un sacrilegio. Por lo tanto, dentro de una tradición religiosa específica, las obras tienen su propio valor "interno", independiente del juicio estético del público. Este valor surge de la participación tanto del artista como del público, en las prácticas religiosas comunes –afiliación

común que relativiza el antagonismo entre el artista y el público.

Por el contrario, la secularización del arte tiene como consecuencia su radical devaluación. Es por eso que, al comienzo de sus *Lecciones de estética*, Hegel afirma que el arte es algo del pasado. Ningún artista moderno podría esperar que alguien se arrodille frente a una obra, le pida ayuda concreta o la use para protegerse del peligro. Lo máximo que uno está dispuesto a hacer hoy en día es encontrar interesante una obra y, por supuesto, preguntar cuánto cuesta. En cierta medida, el precio inmuniza al arte del gusto del público (si las consideraciones económicas no hubieran sido un factor que limita la expresión inmediata de los gustos del público, una buena parte del arte que hoy está en los museos habría terminado en la basura hace mucho tiempo). Así, la participación común en la misma práctica económica debilita, en alguna medida, la radical separación entre el artista y la audiencia, fomentando una cierta complicidad en la que se fuerza al público a respetar una obra debido a su alto precio, incluso si esa obra no es apreciada del todo. Sin embargo, todavía hay una diferencia importante entre el valor religioso de una obra y su valor económico. Aunque el precio de una obra es el resultado cuantificable del valor estético que se ha detectado en ella, el respeto que produce una obra de arte debido a su precio de ninguna manera se traduce automáticamente en una forma vinculada de apreciación. Este valor vinculante del arte puede encontrarse solamente en prácticas no-comerciales, e incluso directamente anticomerciales.

Por esta razón, muchos artistas modernos han tratado de recuperar un espacio común con sus públicos, sacando al espectador de su rol pasivo, achicando la cómoda distancia estética que le permite al espectador neutral juzgar una obra imparcialmente desde una

perspectiva segura y externa. La mayoría de estos intentos suponen un compromiso político o ideológico de algún tipo. La comunidad religiosa es así reemplazada por un movimiento político en el que participan de manera común artistas y públicos. Cuando el espectador se involucra desde el comienzo en una práctica artística, cada comentario crítico es autocrítica. Las convicciones políticas compartidas convierten al juicio estético en algo completa o parcialmente irrelevante, tal como ocurría antes con el arte sacro. Para decirlo más claramente: ahora es mejor ser un autor muerto que ser un autor maldito. Sin embargo, la decisión del artista de renunciar a la exclusividad de la autoría parece funcionar fundamentalmente para darle mayor poder al espectador. Al final, este sacrificio beneficia al artista porque lo libera de esa mirada gélida, que emerge del juicio de un público no participativo.

POLÍTICA DE LA INSTALACIÓN

Actualmente es habitual homologar el campo del arte con el mercado del arte, y pensar la obra fundamentalmente como una mercancía. El hecho de que el arte funcione en el contexto del mercado artístico y de que cada obra de arte sea una mercancía es indiscutible; el tema es que el arte se produce y se exhibe para aquellos que no son coleccionistas y que son, de hecho, los que constituyen la mayor parte del público del arte. El típico visitante de una muestra raramente ve la obra colgada como si fuera una mercancía. Al mismo tiempo, la cantidad de exhibiciones a gran escala –bienales, trienales, Documentas, Manifestas– crece constantemente. A pesar de la gran cantidad de dinero y de energía puesta en estas exhibiciones, ellas no están hechas fundamentalmente para los compradores de arte sino para el público, para el visitante anónimo que probablemente nunca compre una obra. De igual modo, las ferias de arte, que están hechas explícitamente para los compradores de arte, se transforman

cada vez más en acontecimientos públicos, atrayendo así a un espectador con muy poco interés en adquirir obra o sin posibilidades económicas de hacerlo. Así, el sistema del arte va en camino a transformarse en parte de aquella cultura de masas que durante mucho tiempo contempló y analizó a la distancia. El arte se vuelve parte de la cultura de masas, no como fuente de obras que serán comercializadas en el mercado del arte sino como práctica de la exhibición, combinada con arquitectura, diseño y moda –tal como lo anticipaban los pioneros de la vanguardia, los artistas de la Bauhaus, los Vkhtemas y otros, ya en los años veinte. Así, el arte contemporáneo puede entenderse principalmente en tanto práctica de la exhibición. Esto significa, entre otras cosas, que hoy es cada vez más difícil diferenciar entre dos figuras centrales del mundo del arte contemporáneo: el artista y el curador.

La división tradicional del trabajo dentro del sistema del arte estaba clara. Las obras eran producidas por los artistas y seleccionadas y exhibidas por los curadores. Pero al menos desde Duchamp, esta división del trabajo ha colapsado. Hoy ya no hay ninguna diferencia "ontológica" entre producir arte y mostrarlo. En el contexto del arte contemporáneo, hacer arte es mostrar un objeto como arte. Por lo tanto surge esta pregunta: ¿es posible diferenciar el rol del artista y el del curador cuando no hay diferencia entre la producción y la exhibición estética? Y si lo es, ¿cómo es posible identificar esa diferencia? Yo diría que esta distinción es todavía posible. Y me gustaría argumentar a partir del análisis de la diferencia entre la exhibición estándar y la instalación artística. Se entiende que una exhibición típica es una acumulación de objetos de arte ubicados uno junto a otro en un espacio de exhibición, para ser vistos de manera sucesiva. En este caso, el espacio de exhibición funciona como una extensión del espacio

urbano, público y neutral, como una suerte de callecita lateral en la que el transeúnte puede ingresar pagando una entrada. El movimiento del visitante en el espacio de la exhibición es similar al de alguien que camina por la calle y observa la arquitectura de las casas que están a un lado y al otro. No es casual que Walter Benjamin haya organizado su "Proyecto de los pasajes" alrededor de esta analogía entre el paseante urbano y el visitante de una muestra. En este lugar, el cuerpo del observador permanece ajeno al arte: el arte tiene lugar frente a sus ojos, a través de un objeto de arte, una performance o una película. Así, el espacio de la exhibición se concibe como un lugar vacío, neutral y público, una propiedad simbólica del público. La única función de tal espacio es hacer que los objetos que están ubicados en él sean fácilmente accesibles a la mirada del visitante.

El curador administra este espacio de exhibición en nombre del público, como su representante. Por lo tanto, el rol del curador es salvaguardar el carácter público de este espacio y, a la vez, traer las obras a este lugar para hacerlas públicas, accesibles al público. Es obvio que una obra individual no puede reafirmar su presencia por sí misma, forzando al espectador a que la mire. Carece de la vitalidad, energía y salud para hacerlo. En su origen, parece que la obra de arte está enferma y desamparada; para verla, los espectadores deben ser guiados hasta ella como esos visitantes que son llevados por el personal del hospital a ver a un paciente que está postrado. No es casualidad que la palabra "curador" esté ligada etimológicamente a "cura": la curaduría es una cura. La curaduría cura la incapacidad de la imagen, su incapacidad para exhibirse a sí misma. Por lo tanto, la práctica de la exhibición es la cura que sana la imagen originalmente enferma, que le da presencia, visibilidad. Trae la imagen ante los ojos del público y la convierte en objeto del juicio de ese público. Sin embargo, uno

puede decir que la función curatorial es un suplemento, en el sentido del *pharmakon* derridiano: cura la imagen y a la vez contribuye a su enfermedad.[1] El potencial iconoclasta de la cura se dirigió inicialmente sobre los antiguos objetos sagrados, presentándolos como simples objetos artísticos en los espacios de exhibición neutrales y vacíos, del museo moderno o de la *Kunsthalle*.[2] De hecho son los curadores –incluyendo los curadores de los museos– los que originalmente produjeron arte, en el sentido moderno de la palabra. Los primeros museos de arte –fundados a fines del XVIII y comienzos del XIX y desarrollados durante el XIX debido a las conquistas coloniales y los saqueos a las culturas no europeas– coleccionaban toda suerte de objetos "bellos" y funcionales, usados previamente para rituales religiosos, decoración de interiores o como signos de riqueza personal, y los exhibían como obras de arte, es decir, como objetos desfuncionalizados y autónomos, montados meramente para de ser vistos. Todo el arte surge como diseño, ya sea diseño religioso o diseño del poder. En la época moderna, también el diseño precede al arte. Cuando hoy uno mira arte moderno en los museos, se da cuenta de que lo que está ahí para ser visto como arte moderno es, antes que nada, una serie de fragmentos de diseño desfuncionalizados, diseño de la cultura de masas –desde el mingitorio de Duchamp hasta las *Brillo Boxes* de Warhol– o diseño utópico que, desde Jugendstill hasta Bauhaus, desde la vanguardia rusa hasta Donald Judd, busca dar forma a la "nueva vida" del porvenir. El arte es diseño que se ha vuelto disfuncional porque la sociedad que lo sustentaba ha sufrido un colapso histórico, como el Imperio Inca o la Rusia soviética.

1. Jacques Derrida, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.
2. En alemán: sala de arte o galería. [N. de la T.]

En el curso de la época moderna, sin embargo, los artistas comenzaron a afirmar la autonomía del arte, entendiéndola como autonomía respecto de la opinión pública y del gusto del público. Los artistas exigían el derecho a tomar decisiones soberanas respecto del contenido y la forma de su trabajo, más allá de cualquier explicación o justificación *vis-à-vis* del público. Ese derecho les fue concedido pero hasta cierto punto. La libertad de crear arte de acuerdo a la propia voluntad soberana no garantiza que el trabajo del artista también sea exhibido en un espacio público. La inclusión de cualquier obra en una exhibición pública debe ser, al menos potencialmente, públicamente explicada y justificada. Aunque el artista, el curador y el crítico son libres de argumentar a favor o en contra de la inclusión de ciertas obras, cada una de esas explicaciones y justificaciones atenta contra el carácter autónomo y soberano de la libertad artística que el arte modernista aspiraba a ganar. Cada discurso que legitima una obra y su inclusión en una exhibición pública como una más en el mismo espacio puede ser visto como un insulto a esa obra. Es por eso que se considera al curador como el que sigue apareciendo entre la obra y el espectador, restándole poder al artista y también al espectador. Por esta razón, el mercado del arte parece ser más favorable que el museo o la *Kunsthalle* al arte moderno y autónomo. En el mercado del arte, las obras circulan de manera singular, descontextualizadas, sin curaduría, lo cual aparentemente les da la oportunidad de demostrar, sin mediación, su origen soberano. El mercado del arte funciona de acuerdo con las reglas del *potlatch*, tal como las describieron Marcel Mauss y Georges Bataille. La decisión soberana del artista de hacer una obra más allá de su justificación queda superada por la decisión soberana del comprador privado de pagar por esa obra cierta cantidad de dinero, más allá de cualquier comprensión.

Ahora bien, la instalación artística no circula sino que fija todo lo que usualmente circula en nuestra civilización: objetos, textos, películas, etc. Al mismo tiempo, cambia, de manera radical, el rol y la función del espacio de exhibición. La instalación opera como un modo de privatización simbólica del espacio público de una exhibición. Puede ser una exhibición estándar y curada pero su espacio está diseñado de acuerdo a la voluntad soberana de un artista individual que, supuestamente, no tiene que justificar públicamente la selección de los objetos que incluyó o la organización de la totalidad del espacio de la instalación. Con frecuencia se le niega a la instalación el estatuto de una forma estética específica porque no es obvio a qué medio pertenece. Los medios artísticos tradicionales se definen por un soporte material específico: tela, mármol o película. El soporte material del medio instalación es el espacio mismo. Esto no significa, sin embargo, que la instalación sea de algún modo, "inmaterial". Por el contrario, la instalación es lo material *par excellence* ya que es espacial y su ser en el espacio es la definición más general del ser material. La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte. Todo lo que se incluya en tal espacio se vuelve parte de la obra sencillamente porque está ubicado dentro de él. Aquí la distinción entre el objeto de arte y el objeto ordinario se vuelve insignificante. Lo que, en cambio, se vuelve crucial es la distinción entre un espacio de instalación mercantilizado y un espacio público no mercantilizado. Cuando Marcel Broodthaers presentó su instalación *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* [Museo Moderno, Departamento de Águilas] en el Düsseldorf Kunsthalle en 1970, puso un letrero junto a cada cosa exhibida que decía: "Esta no

es una obra de arte". Sin embargo, como totalidad, esta instalación ha sido considerada, con razón, una obra de arte. Demuestra una cierta selección, una cadena de opciones, una lógica de inclusiones y exclusiones y uno puede ver entonces una analogía con una exhibición curada. Pero ese es justamente el punto: aquí, la selección y el modo de representación es una prerrogativa soberana únicamente del artista, está basada exclusivamente en decisiones personales y soberanas que no necesitan más explicación o justificación. La instalación artística es una manera de expandir el dominio de los derechos soberanos del artista, desde el objeto individual hacia el espacio mismo de la exhibición.

Esto significa que la instalación artística es un espacio en el que la diferencia entre la libertad soberana del artista y la libertad institucional del curador se vuelven inmediatamente visibles. El régimen bajo el cual opera el arte en nuestra cultura occidental contemporánea es generalmente concebido como un régimen que le otorga libertad al arte. Pero la libertad artística significa algo diferente para el curador y para el artista. Como mencioné, el curador –incluyendo el así llamado curador independiente– elige, a fin de cuentas, en nombre del público democrático. En realidad, para ser responsable con el público, un curador no necesita ser parte de una institución fija: él o ella ya es, por definición, una institución. Por lo tanto, el curador tiene la obligación de justificar públicamente sus elecciones (y puede ser que no logre hacerlo). Por supuesto, se supone que el curador tiene la libertad de presentar sus razones al público, pero esta libertad para la discusión pública no tiene nada que ver con la libertad artística, entendida como la libertad de tomar decisiones artísticas privadas, individuales, subjetivas y soberanas más allá de cualquier argumentación, explicación o justificación. Bajo el régimen de

libertad artística, cada artista tiene el derecho soberano de producir arte exclusivamente de acuerdo con su imaginación. La decisión soberana de hacer arte de tal o cual manera es generalmente aceptada por la sociedad liberal occidental como una razón suficiente para asumir que la práctica del artista es legítima. Por supuesto, una obra puede ser criticada y rechazada pero solo puede rechazarse como totalidad. No tiene sentido criticar elecciones particulares, inclusiones o exclusiones hechas por el artista. En este sentido, el espacio total de una instalación artística puede rechazarse por completo. Para volver al ejemplo de Broodthaers: nadie podría criticar al artista por pasar por alto en su instalación tal o cual imagen específica de tal o cual águila particular.

Puede decirse que en la sociedad occidental la noción de libertad es profundamente ambigua, no solo en el terreno estético sino también en el político. En occidente, se considera que la libertad es la posibilidad de tomar decisiones privadas y soberanas en muchos dominios de la práctica social como el consumo personal, la inversión del propio dinero, o la libertad para elegir una religión. Pero en otras zonas, especialmente del campo político, se considera a la libertad fundamentalmente como libertad de expresión pública garantizada por la ley –como libertad no soberana, condicional e institucional. Obviamente, las decisiones privadas y soberanas de nuestra sociedad están controladas en cierta medida por la opinión pública y las instituciones políticas (todos conocemos el famoso slogan "lo privado es político"). Y sin embargo, por otra parte, la discusión política abierta resulta interrumpida, una y otra vez, por las decisiones privadas y soberanas de los actores políticos y manipulada por intereses privados, que así privatizan lo político. El artista y el curador encarnan, muy conspicuamente, estos dos tipos de libertad: la

libertad de producción estética, soberana, incondicional y sin responsabilidad pública; y la libertad de la curaduría, institucional, condicionada y públicamente responsable. Es más, esto implica que la instalación artística –en la que el acto de producción artística coincide con el acto de presentación– se vuelve un excelente ámbito de experimentación para revelar y explorar las ambigüedades que yacen en el corazón mismo del concepto occidental de libertad. Por eso, en las últimas décadas asistimos a la emergencia de proyectos curatoriales innovadores que parecen darle mayor poder al curador para actuar de una manera soberana y autoral. Y hemos visto la emergencia de prácticas estéticas que buscan plantearse como en colaboración, descentralizadas, sin autoría, democráticas.

Incluso hoy en día se considera que la instalación artística es una forma que permite al artista democratizar su arte, asumir responsabilidad pública, empezar a actuar en nombre de una cierta comunidad o incluso de la sociedad como totalidad. En este sentido, la emergencia de la instalación artística parece marcar el fin de la afirmación modernista sobre la autonomía y la soberanía. La decisión del artista de autorizar a la multitud de visitantes a entrar en el espacio de la obra se interpreta como una apertura democrática del espacio cerrado de la obra. Este espacio contenido parece transformarse en una plataforma para la discusión pública, la práctica democrática, la comunicación, el trabajo en red, la educación y demás. Pero este análisis de la práctica estética de la instalación tiende a pasar por alto el acto simbólico de privatización del espacio público de la exhibición que *antecede* al acto de abrir el espacio de la instalación a una comunidad de visitantes. Como he mencionado, el espacio de la exhibición estándar es simbólicamente una propiedad pública y el curador que lo administra actúa en nombre de la opinión pública.

El visitante de la exhibición permanece en su propio territorio en tanto dueño simbólico del espacio en el que las obras se ponen a disposición de su mirada y de su juicio. Por el contrario, el espacio de la instalación artística es, simbólicamente, propiedad privada del artista. Al entrar en este espacio, el visitante deja el territorio público legitimado democráticamente, y entra en un espacio de control autoritario y soberano. El visitante está aquí, en cierto modo, en territorio extranjero, en el exilio. El visitante se vuelve un expatriado que debe entregarse a una ley extranjera, a una ley que es sancionada por el artista. Aquí, el artista actúa como legislador, como soberano del espacio de la instalación, incluso –y quizás especialmente– si la ley que el artista le da a la comunidad es una ley democrática.

Podría decirse que la práctica de la instalación revela el acto de violencia soberana e incondicional que inicialmente instaura a cualquier orden democrático. Sabemos que el orden democrático nunca surge de un modo democrático; el orden democrático siempre emerge como resultado de una violenta revolución. Instalar una ley es romper otra. El primer legislador nunca puede actuar de un modo legítimo, instala el orden político pero no pertenece a él. Permanece externo a ese orden incluso si decide luego entregarse a él. El autor de una instalación artística es también ese legislador que le da a la comunidad de visitantes el espacio para constituirse a sí misma y que define las reglas a las que esa comunidad deberá someterse, pero lo hace sin pertenecer a esa comunidad, permaneciendo exterior a ella. Y esto sigue siendo cierto incluso si el artista decide integrarse a la comunidad que ha creado. Este segundo paso no debería conducirnos a pasar por alto el primero, el de la soberanía. No debería olvidarse que después de iniciar cierto orden, cierta *politeia*, cierta comunidad de visitantes, el artista que produjo la instalación debe apoyarse en la institución

arte para mantener este orden, para patrullar la fluida *politeia* de los visitantes de la instalación. Con respecto al rol de la policía del Estado, Jacques Derrida sugiere en uno de sus libros (*La force des lois / Fuerza de ley*) que, aunque se espera que la policía solo supervise el funcionamiento de las leyes, está de hecho involucrada en la creación de las leyes que debería meramente supervisar. Mantener una ley implica también reinventar permanentemente esa ley. Derrida trata de mostrar que el acto soberano, violento y revolucionario de instalar la ley y cierto orden nunca puede ser completamente borrado después; ese acto de violencia fundacional puede ser –y será– activado nuevamente. Esto es especialmente obvio ahora, en nuestra época de exportación violenta, instauración y mantenimiento de la democracia. Uno no debe olvidar que el espacio de la instalación es movible. La instalación artística es un no-lugar específico, y puede ser instalado en cualquier parte durante cualquier período de tiempo. Y no deberíamos ilusionarnos con que puede haber algo así como un espacio de instalación caótico, dadaísta, estilo Fluxus, libre de cualquier control. En su famoso tratado *Français, encore un effort si vous voulez être républicains* [*Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos*],[3] el Marqués de Sade presenta una visión de una sociedad perfectamente libre que ha abolido todas las leyes existentes e instalado solamente una: todo el mundo debe hacer lo que quiera, incluso cometer crímenes de cualquier tipo. Lo que es especialmente interesante es cómo, al mismo tiempo, Sade marca la necesidad de hacer aplicar la ley, para prevenir los intentos reaccionarios de algunos ciudadanos tradicionalistas que quieren volver al viejo estado represivo en el que se protege la familia y se prohíbe el

3. Marqués de Sade, *La filosofía en el tocador*, Barcelona, Tusquets, 1988.

crimen. Por lo tanto, también necesitamos que la policía defienda los delitos contra la reaccionaria nostalgia por el viejo orden moral.

Y aun así, el acto violento de constituir una comunidad organizada democráticamente no debería ser interpretado en contradicción con su naturaleza democrática. La libertad soberana es evidentemente no-democrática, y por eso también parece ser antidemocrática. Sin embargo –incluso si pareciera paradójico a primera vista–, la libertad soberana es una precondición necesaria para la emergencia de cualquier orden democrático. Nuevamente, la práctica de la instalación es un buen ejemplo de esta regla. La típica muestra de arte deja solo al visitante individual, permitiéndole confrontar y contemplar personalmente los objetos de arte exhibidos. Al moverse de un objeto a otro, ese visitante individual necesariamente pasa por alto la totalidad del espacio de la exhibición, incluyendo su propia posición en él. Una instalación estética, por el contrario, construye una comunidad de espectadores justamente debido al carácter holístico, unificador del espacio de la instalación. El verdadero visitante de una instalación de arte no es un individuo aislado sino una colectividad de visitantes. El espacio de arte como tal, solo puede ser percibido por una masa –una multitud, si se quiere– que se vuelve parte de la muestra para cada visitante individual y viceversa.

Hay una dimensión de la cultura masiva, habitualmente pasada por alto, que se vuelve especialmente evidente en el contexto del arte. Un concierto de música pop o la proyección de una película crea comunidad entre su público. Los miembros de estas comunidades transitorias no se conocen entre sí; la estructura de la comunidad es accidental; no es claro de dónde vienen y a dónde van sus miembros, que tienen poco para decirse, carecen de una identidad compartida o de una

historia previa que les dé recuerdos comunes y sin embargo, constituyen una comunidad. Estas comunidades se parecen a las de los viajeros de un tren o de un avión. Para decirlo de otro modo: estas comunidades son radicalmente contemporáneas –más que las comunidades religiosas, políticas o laborales. Todas las comunidades tradicionales se basan en la premisa de que sus miembros están vinculados, desde el comienzo, a algo que surge del pasado: una lengua común, una fe en común, una historia política o una crianza compartida. Tales comunidades tienden a establecer barreras entre sí mismas y los extraños con los que no comparten un pasado común.

La cultura de masas, por el contrario, crea comunidades más allá de cualquier pasado en común (son un nuevo tipo de comunidades no-condicionadas) y esto revela su inmenso potencial para la modernización –algo que frecuentemente es pasado por alto. Sin embargo, la cultura de masas en sí no puede concebir ni desplegar completamente este potencial porque las comunidades que crea no tienen suficiente conciencia de sí mismas como tales. Puede decirse lo mismo sobre las masas que circulan en los típicos espacios de las galerías de arte y los museos contemporáneos. Frecuentemente se dice que el museo es elitista. Siempre me asombró esta opinión, tan en contra de mi propia experiencia como parte de la masa de visitantes que circula constantemente por las exhibiciones y las salas de los museos. Cualquiera que alguna vez haya prestado atención al estacionamiento de un museo o haya tratado de dejar un abrigo en el guardarropas de un museo, o haya ido al baño en un museo tiene suficientes razones para dudar del carácter elitista de esta institución (en especial en el caso de museos que se consideran particularmente elitistas como el Metropolitan Museum o el MoMA en Nueva York). Hoy, el flujo

del turismo global convierte esa afirmación sobre el carácter elitista que alguna vez pudiera haber tenido el museo en una presunción ridícula. Y si este flujo evita una muestra en particular, su curador no estará del todo contento, no se sentirá elitista sino decepcionado por no haber logrado llegar a las masas. Pero esas masas no se piensan a sí mismas como tales, no constituyen ningún tipo de *politeia*. La perspectiva del que va a un concierto de pop o del que va al cine está demasiado bien dirigida –hacia el escenario o hacia la pantalla– como para permitirle percibir y reflexionar adecuadamente sobre el espacio en el que se encuentra o acerca de la comunidad a la que se integra. Este es el tipo de reflexión que provoca el arte contemporáneo de avanzada, ya sea una instalación o un proyecto curatorial experimental. La separación espacial relativa que provee el espacio de la instalación no supone un giro fuera del mundo sino más bien una deslocalización y una desterritorialización de las comunidades transitorias de la cultura de masas, de un modo tal que las ayuda a reflexionar sobre sus propias condiciones y les da la oportunidad de exhibirse ellas mismas para sí mismas. El espacio de arte contemporáneo es un espacio en el que las multitudes se pueden ver y autocelebrar, como Dios o los reyes lo hicieron en tiempos previos en las iglesias y en los palacios (*Museum Photographs* de Thomas Struth captura muy bien esta dimensión del museo, esta emergencia y disolución de las comunidades transicionales).

Lo que la instalación le ofrece a la multitud, fluida y móvil, es un aura de aquí y ahora. La instalación es, sobre todo, una versión en clave de cultura de masas de la *flânerie* individual tal como la describió Benjamin, y por lo tanto, un lugar para la emergencia del aura, para la "iluminación profana". En general, la instalación opera como el reverso de la reproducción. La instalación retira una copia de un espacio no marcado, abierto y de circulación anónima y la coloca –aunque sea temporariamente– en un contexto cerrado, fijo y estable, en el contexto de un topológicamente bien definido "aquí y ahora". Nuestra condición contemporánea no puede reducirse a "la pérdida del aura" de la circulación de la copia alejada de su "aquí y ahora", tal como lo describe el famoso ensayo de Benjamin "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".[4] Más bien, la época contemporánea organiza un complejo juego de dislocaciones y recolocaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones.

Benjamin compartía la creencia del arte modernista elevado, en un contexto único y normativo para el arte. Bajo este presupuesto, perder su contexto único y original implica para una obra perder su aura para siempre, volverse ella misma una copia de sí. Re-auratizar una obra particular requeriría la sacralización del espacio completo –topológicamente indeterminado– de la circulación masiva de la copia, proyecto totalitario y fascista. Este es el principal problema que puede encontrarse en el pensamiento benjaminiano: percibe el espacio de la circulación masiva de la copia –y la circulación masiva en general– como un espacio universal, neutral y homogéneo. Insiste en la recognoscibilidad visual de la identidad de la copia como tal según el modo en que circula en nuestra cultura contemporánea. Pero ambos presupuestos del texto de Benjamin son cuestionables. En el marco de la cultura contemporánea, una imagen circula permanentemente de un medio a otro y de un contexto cerrado a otro contexto cerrado. Por ejemplo,

4. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Iluminaciones. Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.

un fragmento de película puede pasarse en un cine y después convertirse a formato digital y aparecer en la página web de alguien, o mostrarse durante una conferencia, o ser mirado por un particular en el televisor del living, o ubicarse en el contexto de una instalación en el museo. Así, a través de diferentes contextos y medios, este fragmento de película es transformado por diferentes lenguajes, distintos tipos de software, diferentes cortes de pantalla, diferentes ubicaciones en el espacio de una instalación, etc. En todos esos momentos, ¿estamos frente al mismo fragmento fílmico? ¿Es la misma copia de la misma copia del mismo original? La topología de las redes de comunicación, generación, traducción y distribución de las imágenes es extremadamente heterogénea. Las imágenes son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas en tanto circulan por esas redes, y alteradas visualmente en cada instancia. El estatuto de copia se vuelve una convención cultural cotidiana así como ocurría antes con el estatuto del original. Benjamin sugiere que la nueva tecnología es capaz de producir copias con mayor fidelidad al original cuando, de hecho, ocurre lo contrario. La tecnología contemporánea piensa en generaciones y en transmitir grandes volúmenes de información desde una generación de hardware y software a la siguiente. La noción metafórica de "generación" tal como se usa hoy en el contexto de la tecnología es especialmente reveladora. Donde hay generaciones, también hay conflictos edípicos generacionales. Todos nosotros sabemos lo que significa trasmitir cierta herencia cultural desde una generación de estudiantes a otra.

Somos incapaces de estabilizar la copia como copia, así como somos incapaces de estabilizar el original como original. No hay copias eternas tal como no hay originales eternos. La reproducción está tan infectada por la originalidad como la originalidad está infectada

por la reproducción. Al circular en varios contextos, una copia se vuelve una serie de originales diferentes. Cada cambio de contexto, cada cambio de medio puede interpretarse como una negación del estatuto de la copia como copia, en tanto ruptura esencial, nuevo comienzo que abre un nuevo futuro. En este sentido, una copia nunca es realmente una copia; sino más bien un nuevo original en un nuevo contexto. Cada copia es en sí misma un *flâneur* experimentando, una y otra vez, su propia "iluminación profana" que lo convierte en original. Pierde las antiguas auras y gana auras nuevas. Es, quizás, la misma copia pero se transforma en diferentes originales. Esto muestra que el proyecto posmoderno –inspirado por Benjamin– que reflexiona sobre el carácter repetitivo, iterativo y reproductivo de una imagen es tan paradójico como el proyecto moderno de reconocer lo original y lo nuevo. Esta es también la razón por la cual el arte moderno tiende a parecer muy nuevo incluso si –o mejor, porque– se dirige contra la noción de lo nuevo. Nuestra decisión de reconocer cierta imagen o bien como original o bien como copia depende del contexto, de la escena en la que se toma esta decisión. Esta decisión es siempre una decisión contemporánea; no pertenece al pasado ni al futuro sino al presente. Y esta decisión es también siempre soberana. De hecho, la instalación es un espacio para tal decisión donde emerge el "aquí y ahora" y tiene lugar la iluminación profana de las masas.

Por lo tanto, uno puede decir que la práctica de la instalación demuestra la dependencia de cualquier espacio democrático –en el que las masas o las multitudes se revelan a sí mismas para sí mismas– de las decisiones privadas y soberanas del artista en tanto legislador de ese espacio. Esto era algo bien conocido por los pensadores de la antigua Grecia, tal como lo era para los que iniciaron las primeras revoluciones

democráticas. Pero recientemente este saber quedó, de algún modo, suprimido por el discurso político dominante. Especialmente a partir de Foucault, tendemos a identificar el poder con entidades, estructuras, reglas y protocolos impersonales. Sin embargo, esta fijación en los mecanismos impersonales del poder nos conduce a pasar por alto la importancia de decisiones individuales y soberanas y acciones que tienen lugar en espacios privados y heterotópicos (para usar otro término introducido por Foucault). Así, el poder moderno y democrático tiene orígenes meta-sociales, meta-públicos, heterotópicos. Como se mencionó, el artista que diseña cierto espacio de instalación es un extranjero respecto de ese espacio; es heterotópico respecto de ese espacio. Pero el que está afuera no es necesariamente alguien que tiene que ser incluido para tener algún poder. Hay poder en la exclusión, y especialmente en la autoexclusión. El que está excluido puede ser poderoso justamente porque no es controlado por la sociedad; tampoco queda limitado en sus acciones soberanas por alguna discusión pública o por alguna necesidad de autojustificación pública. Y sería un error pensar que este tipo de poderosa exterioridad puede ser completamente eliminada a través del progreso moderno y de las revoluciones democráticas. El progreso es racional. Pero no por casualidad, nuestra cultura supone que el artista está loco, o al menos está obsesionado. Foucault pensó que los curanderos, brujos y profetas ya no tenían un lugar prominente en nuestra sociedad y se volvieron figuras excluidas, confinadas a las clínicas psiquiátricas. Pero nuestra cultura es, fundamentalmente, una cultura de la fama, y uno no puede volverse famoso sin estar loco (o al menos pretender estarlo). Obviamente, Foucault leyó demasiados libros científicos y solo unas pocas revistas de chimentos, porque en ese caso hubiera sabido cuál

era el verdadero espacio social que la gente loca tiene hoy en día. Es bien sabido también que la élite política contemporánea es parte de la cultura de la farándula global, es decir que es exterior a la sociedad que rige. Esta élite es global, extra-democrática, trans-estatal, exterior a cualquier comunidad organizada democráticamente, paradigmáticamente privada y, de hecho, estructuralmente loca, insana.

Ahora, estas reflexiones no deberían ser malinterpretadas como una crítica que hago a la instalación como forma estética, a partir de demostrar su carácter soberano. El objetivo del arte, después de todo, no es cambiar las cosas (de todas maneras las cosas van cambiando por sí mismas todo el tiempo). La función del arte es, en cambio, mostrar, hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto. Al asumir una responsabilidad estética de una manera muy explícita, por medio del diseño del espacio de la instalación, el artista revela la dimensión soberana y oculta del orden contemporáneo democrático que la política, en la mayoría de los casos, trata de esconder. El espacio de la instalación es donde estamos inmediatamente confrontados con el carácter ambiguo de la noción contemporánea de liberad que funciona en nuestras democracias como una tensión entre libertad soberana e institucional. La instalación artística es así un espacio de develación (en el sentido heideggeriano) del poder heterotópico y soberano que se esconde detrás de la oscura transparencia del orden democrático.

I

LA SOLEDAD DEL PROYECTO

La formulación de diversos proyectos se ha vuelto una gran preocupación contemporánea. Estos días, más allá de lo que uno se proponga hacer en economía, política o cultura, primero tiene que formular un proyecto para su aprobación oficial o para recibir fondos de una o varias autoridades públicas. En caso de que este proyecto sea rechazado inicialmente, se modifica con el intento de aumentar sus posibilidades de ser aceptado. Si la revisión se rechaza por segunda vez, uno no tiene otra opción que la de proponer un proyecto completamente nuevo para reemplazarlo. De esta manera, todos los miembros de nuestra sociedad están constantemente preocupados por concebir, discutir y rechazar un número interminable de proyectos. Se escriben evaluaciones, se calcula meticulosamente el presupuesto, se forman comisiones, se designa a sus miembros y se dictan resoluciones. Y un pequeño número de nuestros contemporáneos pasa su tiempo sin leer otra cosa que no sean propuestas, evaluaciones y presupuestos; todo

para proyectos que en su mayoría permanecerán para siempre sin ser llevados a cabo. Después de todo solo se necesita uno o dos evaluadores para analizar un proyecto que es difícil de financiar, que carece de futuro o que simplemente no es atractivo, y todo el trabajo invertido en formular el proyecto termina siendo una pérdida de tiempo.

No es necesario mencionar la cantidad de trabajo que implica la presentación de un proyecto. Y hoy los proyectos se entregan con muchísimo detalle para impresionar a varios jurados, comisiones y cuerpos públicos. Por lo tanto, este modo de formulación avanza gradualmente hasta convertirse en una forma estética en sí misma, cuya importancia permanece no del todo reconocida por nuestra sociedad. Más allá de si un proyecto particular es llevado adelante o no, se ubica como borrador de una particular visión del futuro y puede, por este motivo, ser fascinante e informativo. Además, la mayoría de los proyectos generados incesantemente por nuestra civilización simplemente se desvanecen o se eliminan una vez que son rechazados. Este tratamiento negligente es realmente lamentable, ya que nos impide analizar y entender las esperanzas y visiones del futuro a las que apostaban y que podrían ofrecer las mejores perspectivas sobre nuestra sociedad. Y aunque este no es el lugar para un análisis sociológico de los proyectos contemporáneos, la verdadera pregunta concierne a qué expectativas están vinculadas al proyecto como tal. ¿Por qué la gente llega a elegir presentar un proyecto en lugar de simplemente embarcarse en un futuro libre de proyecciones?

Podríamos contestar esta pregunta del siguiente modo: antes que nada, cada proyecto va en busca de una soledad sancionada socialmente. De hecho, carecer de un plan de algún tipo nos ubica inevitablemente a merced del flujo general de los acontecimientos

mundiales, de un destino generalizado, impulsándonos a mantener una comunicación constante con nuestro entorno inmediato. Es sorprendentemente evidente en el caso de acontecimientos que *per definitionem* ocurren sin planes previos, como los terremotos, grandes incendios o inundaciones. Este tipo de hechos reúnen a la gente, nos fuerzan a comunicarnos y a actuar en conjunto. Pero al mismo tiempo también se aplica a todo tipo de percance personal –el que se quiebra una pierna o es atacado por un virus se vuelve inmediatamente dependiente de la ayuda externa. Pero en la vida cotidiana, incluso cuando el tiempo pasa mecánicamente y sin un propósito, la gente establece un vínculo a partir de un ritmo compartido, laboral y de ocio. En las condiciones predominantes de la vida cotidiana, los individuos que no están preparados para entrar en comunicación en cualquier momento con sus pares son tildados de difíciles, antisociales y poco amigables, y están sujetos a la censura social.

Pero esta situación cambia drásticamente en el momento en que uno presenta, como justificación para su aislamiento, un proyecto individual socialmente aprobado. Todos entendemos que cuando hay que llevar adelante un proyecto, hay una inmensa presión que no deja tiempo para nada. Comúnmente se acepta que escribir un libro, preparar una muestra o esforzarse para hacer un descubrimiento científico obliga al individuo a evitar el contacto social sin ser automáticamente juzgado como una mala persona. Pero la paradoja es que cuanto más extensa sea la duración del proyecto, mayor es la presión, en términos de organización del tiempo, a la que uno está sujeto. La mayoría de los proyectos aprobados en el marco del arte contemporáneo duran un período de cinco años como máximo. A cambio, después de este período acotado de reclusión, se espera que el individuo presente un producto terminado y re-

grese a la arena de la comunicación social –al menos hasta que presente otra propuesta para otro proyecto. Además, nuestra sociedad todavía continúa aceptando proyectos que ocupan una vida entera, como ocurre en el campo de la ciencia o del arte. Alguien que persigue un objetivo particular ya sea en el conocimiento o en la actividad artística tiene permitido no tener disponibilidad para su entorno social durante un tiempo ilimitado. No obstante, se espera que esta persona presente, al menos al final de su vida, algún tipo de producto terminado –una obra– que ofrecerá, retroactivamente, una justificación por esa vida pasada en el aislamiento.

Pero hay también otro tipo de proyectos que no tienen un límite temporal fijo, proyectos infinitos como la religión o la construcción de una sociedad mejor, que remueven irrevocablemente a la gente de su entorno social y los dejan sin el marco temporal del proyecto solitario. La ejecución de tales proyectos habitualmente requiere un esfuerzo colectivo y, por lo tanto, su aislamiento se vuelve un aislamiento compartido. Numerosas comunidades religiosas y sectas son famosas por retirarse del entorno social para abocarse al propio proyecto de mejora espiritual. Durante la era comunista, países enteros cortaban sus vínculos con el resto de la humanidad con el objeto de alcanzar el objetivo de forjar una sociedad mejor. Por supuesto, ahora podemos decir con seguridad que todos estos proyectos han fallado ya que ellos no tienen ningún producto terminado para mostrar y porque hubo muchos casos en los que los que proponían el proyecto evitaron el autoaislamiento para poder retornar a la vida social. En consecuencia, la modernización se entiende en general como una constante expansión de la comunicación, como un proceso de paulatina secularización que disipa todas las situaciones de soledad y autoaislamiento. Se considera a la modernización como

emergencia de una nueva sociedad de inclusión total que descarta toda forma de exclusividad. El proyecto como tal es un fenómeno completamente moderno; al igual que el plan de crear una sociedad abierta y completamente secular de comunicación desinhibida que, a fin de cuentas, sigue en marcha. Y el hecho de que cada proyecto equivalga a la proclamación y establecimiento de la reclusión y el autoaislamiento le da a la modernidad su estatuto ambivalente. Aunque por un lado acoge una compulsión por la comunicación total y por una absoluta contemporaneidad colectiva, por otro lado genera constantemente nuevos proyectos que fomentan la repetida reconquista del aislamiento radical. Es así como debemos percibir los varios proyectos de la vanguardia estética histórica que desarrollaron sus propios lenguajes y sus propias agendas estéticas. Mientras los lenguajes de la vanguardia pueden haber sido concebidos como universales, como la promesa de un futuro común que llegaría finalmente, en su momento necesitaron del hermético (auto)aislamiento de sus impulsores, haciéndolos famosos y reconocibles para todo el mundo.

¿Por qué el proyecto da como resultado el aislamiento? De hecho, la pregunta ya ha sido contestada. Cada proyecto es, sobre todo, la declaración de un nuevo futuro que se cree que va a venir una vez que el proyecto haya sido llevado a cabo. Pero con el objeto de construir tal futuro, uno primero tiene que tomarse una licencia –se trata de un tiempo en el que el proyecto ubica a su ejecutor en un estado paralelo de temporalidad heterogénea. Este otro marco temporal, a su vez, se desconecta del tiempo tal como lo experimenta la sociedad, es decir, un tiempo de-sincronizado. La vida social sigue adelante sin importarle nada, el curso natural de las cosas continúa inmutable. Pero en algún lado, más allá de este flujo general del tiempo, alguien

ha empezado a trabajar en un proyecto –la escritura de un libro, la preparación de una muestra, la organización de un asesinato espectacular– con la esperanza de que una vez que se lleve a cabo, alterará el estado general de las cosas y la humanidad heredará un futuro distinto: el mismo futuro que, de hecho, anticipó e inspiró este proyecto. En otras palabras, cada proyecto prospera solamente debido a la esperanza de resincronizarse con el entorno social. Y se acuerda con el éxito del proyecto si esta resincronización logra conducir al entorno social en la dirección deseada, y se acuerda con su fracaso si el correr de las cosas permanece inmutable luego de la realización del proyecto. De todas maneras, el éxito y el fracaso del proyecto comparten algo: ambos resultados cierran el proyecto y ambos resincronizan la temporalidad paralela del proyecto con la temporalidad del entorno social. En ambos casos, esta resincronización habitualmente da lugar a una sensación de malestar, incluso de desánimo, más allá del éxito o fracaso del proyecto. En ambos casos, lo que se siente como perdida es la suspensión de esa temporalidad paralela, de esa vida más allá del transcurso general de las cosas.

Si uno está involucrado en un proyecto –o, más precisamente, vive de acuerdo con un proyecto– siempre está ya en el futuro. Está trabajando en algo que no puede mostrar a los demás, que permanece oculto e incomunicable. El proyecto lo transporta desde el presente hacia un futuro virtual, provocando una ruptura temporal entre uno mismo y aquellos que todavía esperan que ocurra el futuro. El autor del proyecto ya conoce el futuro, porque el proyecto no es más que su descripción. Y es por eso que el proceso de aprobación es tan desagradable para su autor: en las primeras etapas de la entrega, se le pide al autor una descripción meticulosamente detallada de cómo hacer para que ese

futuro ocurra y cuál será su resultado. Aunque el proyecto sea rechazado y no se le otorguen fondos si el autor se muestra incapaz de desarrollarlo, la entrega correcta de una descripción precisa también eliminará la distancia misma entre un autor y los demás, una distancia crítica para el desarrollo del proyecto. Si todos saben desde su surgimiento cual será el desarrollo del proyecto y cuál será su resultado, entonces el futuro ya no toma la forma de una sorpresa. Y con eso, el proyecto pierde su propósito inherente, ya que la perspectiva del autor del proyecto se presenta como algo que tiene que ser superado, abolido o al menos alterado. Es por eso que el autor o la autora del proyecto no necesita justificarlo ante el presente, sino que por el contrario es el presente el que debe justificarse a sí mismo, ante el futuro que ha sido anunciado en el proyecto. Es precisamente esta valiosa oportunidad de ver el presente desde la perspectiva del futuro la que hace que la vida que ofrece el proyecto sea tan atractiva para su autor, y también que su finalización sea tan triste. Por lo tanto, desde la perspectiva de cualquier autor, los proyectos más agradables son aquellos que desde su gestación no están pensados para completarse, porque dejan abierta la brecha entre el futuro y el presente. Estos proyectos nunca se llevan a cabo, nunca generan resultados, nunca generan un producto final. Pero de ninguna manera esto significa afirmar que tales proyectos –incompletos e imposibles de realizar– sean completamente excluidos de la representación social, incluso si ellos no se resincronizan con el curso general de las cosas a través de un resultado específico, exitoso o no. Después de todo, estos proyectos pueden documentarse.

Sartre alguna vez describió el estado del "ser-como-proyecto" como la condición ontológica de la existencia humana. De acuerdo con Sartre, cada persona vive desde la perspectiva de un futuro individual que

necesariamente permanece inaccesible para la mirada de los otros. En términos sartreanos, esta condición resulta en la alienación radical de cada individuo ya que todos los demás solo pueden ver a este individuo como resultado de sus circunstancias personales y nunca como la proyección heterogénea de esas circunstancias. Consecuentemente, la temporalidad heterogénea y paralela del proyecto permanece elusiva a cualquier forma de representación en el presente. Así, para Sartre el proyecto está corrompido por la sospecha de escapismo, el intento deliberado por evitar la comunicación social y la responsabilidad individual. Por lo tanto no es una sorpresa que también describa la condición ontológica del sujeto como un estado de *mauvaise foi* [mala fe] o insinceridad. Y es por esta razón que el héroe existencial de procedencia sartreana está eternamente tentado de cubrir la brecha entre el tiempo de su proyecto y el del entorno social a través de una violenta "acción directa" y así sincronizar ambos marcos, aunque sea por un breve momento. Pero aunque el tiempo heterogéneo del proyecto no puede concluir, como se señaló previamente, puede ser documentado. Uno puede incluso afirmar que el arte no es nada más que la documentación y representación de tal proyecto basado en una temporalidad heterogénea. Mientras que históricamente esto significaba documentar la historia divina como un proyecto para la redención del mundo, hoy en día se trata de proyectos individuales y colectivos para diversos futuros. En cualquier caso, la documentación estética ahora le concede a todos los proyectos no realizados o irrealizables, un lugar en el presente sin forzarlos a ser un éxito o un fracaso. Y del mismo modo, los textos de Sartre pueden ser considerados documentación de este tipo.

En las dos últimas décadas, el proyecto estético –en vez de la obra de arte– se ha posicionado, sin duda, en el

centro de la atención del mundo del arte. Cada proyecto estético puede presuponer la formulación de un objetivo específico y de una estrategia diseñada para alcanzarlo, pero en general se desconoce el criterio que nos permitiría afirmar si el objetivo del proyecto se ha alcanzado, si se necesitó un tiempo excesivo para completarlo o incluso si el objeto es por definición inalcanzable. Nuestra atención por lo tanto, se desliza desde la producción de una obra (entre ellas, la obra de arte) hacia la vida en el proyecto estético, una vida que no es fundamentalmente un proceso productivo, que no está diseñada para el desarrollo de un producto, que no está orientada hacia la producción de resultados. Bajo estos términos, el arte ya no se entiende como la producción de obras de arte sino como la documentación de una "vida-como-proyecto", más allá de sus resultados. Esto tiene, claramente, un efecto en el modo en que hoy se define al arte, ya que el arte ya no se manifiesta como un nuevo objeto de contemplación producido por el artista, sino como el heterogéneo marco temporal del proyecto estético que es documentado como tal.

Tradicionalmente se entiende que una obra de arte es algo que encarna al arte como totalidad, otorgándole una presencia inmediata, visible y palpable. Cuando vamos a una muestra de arte generalmente asumimos que lo que se exhibe –pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, videos, readymades o instalaciones– debe ser arte. Las obras pueden, por supuesto, hacer referencia a cosas que ellas no son, ya sean objetos del mundo real o cuestiones políticas, pero no aluden al arte mismo porque ellas mismas son arte. Sin embargo, este tradicional sobreentendido que define la visita a las exhibiciones y museos ha demostrado ser cada vez más engañoso. En los espacios contemporáneos destinados al arte, hoy nos encontramos cada vez más con diversas formas de documentación. Y acá también ve-

mos cuadros, dibujos, videos, textos e instalaciones –en otras palabras, las mismas formas y medios en los que el arte se presenta comúnmente. Pero el arte no puede hacerse presente a través de estos medios; solamente puede ser documentado. Y la documentación, por definición, no es arte sino que solo se refiere a él. Precisamente por eso, la documentación estética deja bien claro que el verdadero arte no está presente ni es visible, sino que está ausente y escondido.

Por lo tanto, la documentación señala el uso de los medios artísticos en los espacios de arte para hacer referencia directa a la vida misma, a una forma de pura actividad o pura praxis –incluso a la vida-en-proyecto estético– sin desear ya representar esa vida directamente. El arte se transforma aquí en un modo de vida, a través del cual la obra de arte se convierte en no-arte, en una mera documentación de este modo de vida. Para ponerlo en otros términos, ahora el arte se ha vuelto biopolítico, porque ha comenzado a producir y a documentar la vida misma, en tanto pura actividad a través de medios artísticos. No solo eso sino que además la documentación estética como tal solo puede haber evolucionado bajo las condiciones de nuestra época biopolítica, en la que la vida misma se ha vuelto el objeto de la creatividad técnica y artística. Así estamos otra vez frente a la cuestión de las relaciones entre la vida y el arte pero en una constelación radicalmente novedosa, caracterizada por la paradoja del arte que adopta la forma del proyecto estético, ahora también queriendo volverse vida, en lugar de, digamos, simplemente reproducir la vida o decorarla con objetos de arte. Pero la cuestión que surge es, ¿en qué medida la documentación, incluyendo la documentación estética, puede realmente representar la vida misma?

En general, toda documentación es sospechosa de usurpar la vida de manera inexorable. Porque cada acto de documentación y archivo presupone un cierto criterio en relación a sus contenidos y circunstancias, a valores que son siempre cuestionables y que necesariamente permanecen así. Es más, el proceso de documentar algo siempre despliega una disparidad entre el documento mismo y el acontecimiento documentado, una divergencia que no puede acortarse ni borrarse. Pero incluso si logramos desarrollar un procedimiento capaz de reproducir la vida en su totalidad y con absoluta autenticidad, finalmente no obtendríamos la vida misma sino una máscara mortuoria de la vida, ya que es el carácter único de la vida lo que constituye su vitalidad. Es por este motivo que nuestra cultura hoy está marcada por un profundo malestar con respecto a la documentación y el archivo –e incluso por protestas vociferantes contra el archivo en nombre de la vida. Los archivistas y burócratas a cargo de la documentación son considerados enemigos de la verdadera vida, privilegiando la compilación y administración de documentos muertos por sobre la experiencia vital directa. Se concibe al burócrata en particular como agente de la muerte que hace uso de un escalofriante poder documental que convierte a la vida en algo sin sangre, gris, monótono y en donde no pasa nada, es decir, en algo similar a la muerte. De igual modo, una vez que el artista está demasiado involucrado con la documentación, corre el riesgo de asociarse con el burócrata y por lo tanto se sospecha que sea un nuevo agente de la muerte.

Sabemos, sin embargo, que la documentación burocrática guardada en los archivos no consiste solamente en recuerdos registrados, sino que también incluye proyectos y planes dirigidos no hacia el pasado sino hacia el futuro. Estos archivos de proyectos contienen borradores para vidas que no han ocurrido todavía pero que quizás estén destinadas a desarrollarse en el futu-

ro. Y en nuestra época biopolítica esta es una cuestión que no implica meros cambios en las condiciones fundamentales de vida sino involucrarse activamente en la producción de la vida misma. Mientras el término "biopolítica" es frecuentemente considerado como una serie de estrategias científicas y tecnológicas de manipulación genética que, al menos teóricamente, están destinadas a reformular a los seres humanos, el verdadero alcance de la tecnología biopolítica tiene más que ver con darle forma a la longevidad misma, con organizar la vida como acontecimiento, como pura actividad que ocurre en el tiempo. Desde la procreación y la provisión de asistencia médica durante toda la vida hasta la regulación del equilibrio entre trabajo y ocio y de la muerte supervisada médicamente (incluso médicamente inducida), la vida de cada individuo hoy en día está permanentemente sujeta al control y a los adelantos artificiales. Y precisamente porque la vida ya no se percibe como un hecho primigenio y elemental del ser, como un destino o una suerte, como un resultado del tiempo desplegándose a su propio ritmo, sino que se concibe como un tiempo que puede ser producido y formado artificialmente, esa vida puede ser documentada y archivada antes de que haya tenido lugar.

De hecho, la documentación burocrática y tecnológica sirve como el medio primario de la biopolítica moderna. Los horarios, regulaciones, informes, encuestas, estadísticas y síntesis de proyectos que componen este tipo de documentación generan constantemente nueva vida. Incluso el archivo genético contenido en cada ser viviente puede ser considerado, en última instancia, como parte de esta documentación, que documenta la estructura genética de organismos previos y obsoletos pero que al mismo tiempo posibilita que la estructura genética sea interpretada como un plano para la creación de futuros organismos vivientes. Esto

significa que dado el estado actual de la biopolítica, el archivo ya no nos permite diferenciar entre memoria y proyecto, entre pasado y futuro. E incidentalmente, esto también ofrece una base racional para lo que la tradición cristiana ha denominado resurrección, y para lo que, en el terreno político y cultural, se conoce como renacimiento. El archivo de formas pasadas de la vida puede convertirse, en cualquier momento, en un plano para el futuro. Al guardarse en el archivo como documentación, la vida puede ser revivida nuevamente y reproducida dentro de un marco histórico siempre que alguien decida emprender tal reproducción. El archivo es el lugar donde el pasado y el futuro se vuelven intercambiables.

CAMARADAS DEL TIEMPO

1.

El arte contemporáneo se merece ese nombre en la medida en que manifiesta su propia contemporaneidad y esta implica simplemente estar hecho o ser mostrado recientemente. Por lo tanto, la pregunta "¿qué es el arte contemporáneo?" supone la pregunta "¿qué es lo contemporáneo?" o, ¿cómo puede mostrarse lo contemporáneo como tal?

Ser contemporáneo puede significar ser inmediatamente presente, como un ser aquí y ahora. En este sentido, el arte parece ser verdaderamente contemporáneo si se percibe como auténtico, como capaz de capturar y expresar la presencia del presente, de un modo que está radicalmente impoluto de tradiciones pasadas o de estrategias destinadas al éxito en el futuro. Por otra parte, sin embargo, estamos familiarizados con la crítica de la presencia, tal como fue formulada por Jacques Derrida, que ha demostrado –de un modo suficientemen-

te convincente– que el presente está, ya en su origen, marcado por el pasado y el futuro, que hay siempre una ausencia en el corazón de la presencia, y que la historia, incluida la historia del arte, no puede ser interpretada como una "procesión de presencias", para usar una expresión derrideana.[1]

En lugar de avanzar en el análisis del trabajo de la deconstrucción derrideana, me gustaría dar un paso atrás y preguntar, ¿qué tiene el presente –el aquí y ahora– que nos interesa tanto? Ya Wittgenstein había sido muy irónico con sus colegas filósofos que de pronto se abocaban a la contemplación del presente en lugar de ocuparse de sus cosas y de la vida cotidiana. Para Wittgenstein, la contemplación pasiva del presente, de lo inmediatamente dado, es una ocupación antinatural dictada por la tradición metafísica, que ignora el flujo de la vida cotidiana, un flujo que siempre sobrepasa al presente sin privilegiarlo de ningún modo. De acuerdo con Wittgenstein, el interés en el presente es simplemente una *déformation professionnelle* de la filosofía –y quizás también artística–, una enfermedad metafísica que debería ser curada por la crítica filosófica.[2]

Es por eso que creo que la pregunta especialmente relevante para nuestra reflexión es ¿cómo se manifiesta el presente mismo en nuestra experiencia cotidiana, antes de empezar a ser un asunto de especulación metafísica o de crítica filosófica?

Ahora bien, me parece que el presente es, inicialmente, algo que entorpece nuestra percepción de los proyectos cotidianos (o no cotidianos), algo que interrumpe una transición fluida desde el pasado al futuro,

1. Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1993.
2. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2003.

algo que nos detiene, hace que nuestros planes y esperanzas sean inoportunas, desactualizadas o simplemente imposibles de alcanzar. Una y otra vez estamos obligados a decir: sí, es un buen proyecto pero por el momento no tenemos dinero, tiempo, energía, o lo que sea, para llevarlo a cabo. O: esta tradición es maravillosa pero por el momento no hay interés en ella o no hay nadie que quiera continuarla. O: esta utopía es bellísima pero, lamentablemente, hoy en día nadie cree en utopías, etc., etc. El presente es un momento en el que decidimos acotar nuestras expectativas respecto del futuro o abandonar algunas de las tradiciones más queridas del pasado para poder cruzar el angosto portal del aquí y del ahora.

Ernst Jünger dijo que la modernidad –el momento por excelencia, de los proyectos y los planes– nos enseñó a viajar con poco equipaje. Para poder seguir avanzando por el estrecho camino del presente, la modernidad se deshizo de todo lo que parecía demasiado pesado, demasiado cargado de sentido, mímesis, criterios tradicionales de maestría, convenciones éticas y estéticas heredadas, etc., etc. El reduccionismo moderno es una estrategia para sobrevivir en el difícil viaje a través del presente. El arte, la literatura, la música y la filosofía han sobrevivido al siglo xx porque se deshicieron de todo el equipaje innecesario. Al mismo tiempo estas reducciones radicales también revelan un tipo de verdad oculta que trasciende su inmediata efectividad y prueban que uno puede deshacerse de mucho –tradiciones, esperanzas, habilidades e ideas– y aun así, continuar su proyecto bajo esta forma reducida. Esta verdad también vuelve a la reducción modernista, eficiente transculturalmente (la capacidad de cruzar un borde cultural es, en muchos sentidos, como cruzar el límite del presente).

Así, durante la época moderna, el poder del presente podía ser detectado solo indirectamente, a través de

los trazos de la reducción dejados en el cuerpo del arte, y de manera más general, en el cuerpo de la cultura. En el contexto de la modernidad, el presente como tal era considerado como algo negativo, algo que debería ser sobrellevado en nombre del futuro, algo que demoraba la realización de nuestros proyectos, algo que demoraba la llegada del futuro. Uno de los slogans de la era soviética era, "Tiempo, ¡avanza!"; dos novelistas soviéticos de los años 20, Ilf y Petrov, parodiaban acertadamente este sentimiento moderno con el slogan "¡Camaradas, duerman más rápido!". De hecho, en esa época, uno realmente hubiera preferido dormir durante el presente, caer dormido en el pasado y despertarse en el punto final del progreso, luego de la llegada del radiante futuro.

2.

Pero cuando empezamos a cuestionar nuestros proyectos, a dudar o a reformularlos, el presente –lo contemporáneo– se vuelve importante, incluso central para nosotros. Esto se da porque lo contemporáneo está constituido por la duda, la vacilación, la falta de certeza y la indecisión, por la necesidad de prolongar la reflexión, por una demora. Queremos posponer nuestras decisiones y acciones para tener más tiempo para el análisis, la reflexión y la consideración. Y justamente esto es lo contemporáneo: un prolongado, incluso potencialmente infinito, lapso de demora. Søren Kierkegaard se preguntó qué habría significado ser contemporáneo de Cristo, a lo cual respondió: habría significado dudar acerca de si aceptarlo como El Salvador.[3] La aceptación de la cristiandad necesariamente deja a Cristo en el pasado. De hecho, Descartes ya definió el presente como un tiempo de duda, una duda que se espera que eventualmente abra un futuro lleno de pensamientos claros, distintivos y evidentes.

Pero se puede argumentar que en este momento histórico estamos justamente en esa situación, porque la nuestra es una época en la que reconsideramos –no abandonamos, no rechazamos, sino que analizamos y reconsideramos– los proyectos modernos. La razón más inmediata para esta reconsideración es, por supuesto, el abandono del proyecto comunista en Rusia y en Europa del Este, las revoluciones progresistas, las revoluciones conservadoras, las discusiones sobre el arte puro y el arte comprometido –en la mayoría de los casos, estos proyectos, programas y movimientos están interconectados por su oposición entre unos y otros. Pero ahora ellos pueden y deben ser reconsiderados en su totalidad. Por eso, el arte contemporáneo puede ser visto como un arte que está involucrado en la reconsideración del proyecto moderno. Podría decirse que vivimos una época de indecisión, de demora, un tiempo aburrido. Martin Heidegger ha interpretado el aburrimiento justamente como una precondición de nuestra capacidad de experimentar la presencia del presente, de experimentar el mundo como una totalidad que aburre por igual en todos sus aspectos, al no ser seducidos por este o aquel objetivo particular, como era el caso en el contexto de los proyectos modernistas.[4]

La duda respecto de los proyectos modernistas tiene que ver, fundamentalmente, con una creciente desconfianza en sus promesas. La modernidad clásica creía en la

3. Søren Kierkegaard, *Ejercitación del cristianismo*, Madrid, Guadarrama, 1961.

4. Martin Heidegger, "¿Qué es metafísica?", *Hitos*, Madrid, Alianza, 2000.

capacidad del futuro de cumplir las promesas del pasado y del presente –incluso después de la muerte de Dios, incluso después de la pérdida de la fe en la inmortalidad del alma. La noción de colección permanente de arte lo dice todo: el archivo, la biblioteca y el museo prometían una permanencia secular, una infinitud material que sustituía la promesa religiosa de resurrección y vida eterna. Durante la época de la modernidad, el "cuerpo de la obra" reemplazaba al alma como parte potencialmente inmortal del Yo. Es conocido el nombre que Foucault le dio a esos lugares modernos en los que el tiempo se acumulaba en vez de simplemente perderse: heterotopías.[5] Políticamente, podemos hablar de las utopías modernas como los espacios post-históricos de acumulación del tiempo, en los que se considera que la finitud del presente resulta potencialmente compensada por el tiempo infinito del proyecto realizado: el de una obra de arte o de una utopía política. Por supuesto, esta realización oblitera el tiempo invertido en alcanzar ese objetivo, en la producción de cierto producto (cuando el producto final se concreta, el tiempo que se usó para su producción desaparece). Sin embargo, el tiempo perdido en la realización del producto estaba compensada en la modernidad por una narrativa histórica que de algún modo lo restauraba; era una narrativa que glorificaba las vidas de los artistas, científicos o revolucionarios que trabajaban para el futuro.

Hoy en día, en cambio, esta promesa de un futuro infinito que contiene los resultados de nuestro trabajo ha perdido su plausibilidad. Los museos se han vuelto los sitios de las exhibiciones temporarias más que los espacios para las colecciones permanentes. El futuro está siempre recién planeado; el cambio permanente de tendencias culturales y modas hace que cualquier promesa de un futuro estable para una obra o un proyecto político sea improbable. Y el pasado también se reescribe permanentemente –nombres y acontecimientos aparecen, desaparecen, reaparecen y desaparecen otra vez. El presente ha dejado de ser un punto de transición entre el pasado y el futuro, volviéndose, en cambio, el sitio de la escritura permanente tanto del pasado como del futuro, de una constante proliferación de narrativas históricas que escapan de cualquier apropiación o control individual. La única cosa de la que podemos estar seguros acerca de nuestro presente es que estas narrativas históricas proliferarán mañana, así como proliferan ahora mismo (y que reaccionaremos ante ellas con la misma sensación de incredulidad). Hoy estamos atascados en el presente tal como se reproduce a sí mismo, sin dirigirnos hacia ningún futuro. Simplemente perdemos el tiempo, sin ser capaces de invertirlo de un modo seguro, de acumularlo ya sea utópicamente o heterotópicamente. La pérdida de la perspectiva histórica infinita genera el fenómeno de un tiempo desperdiciado, improductivo. Sin embargo, uno puede también interpretar este tiempo perdido más positivamente, como tiempo excesivo, como tiempo que atestigua que nuestra vida es un puro ser-en-el-tiempo, más allá de su uso en el marco de los modernos proyectos económicos y políticos.

3.

Ahora bien, si consideramos la escena artística contemporánea, me parece que cierto tipo del así llamado *time-based art*[6] es el que refleja mejor esta condición

5. http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html

6. *Time-based art*: literalmente, arte basado en el tiempo o arte temporal. El término designa obras que se desarrollan en el tiempo y que lo usan

contemporánea. Lo hace porque tematiza el tiempo improductivo, perdido, sustraído de la Historia, excesivo, el tiempo suspendido ("stehende Zeit", para usar una noción heideggeriana). Es un arte que captura y exhibe actividades que tienen lugar en el tiempo y que no conducen a la creación de ningún producto definitivo. Y en los casos en que estas actividades resultan en un producto, igual se presentan a distancia de esos resultados, no aparecen totalmente investidas ni absorbidas por ese producto. Encontramos ejemplos de ese tiempo excesivo que no ha sido completamente absorbido por el proceso histórico; consideremos por ejemplo, la animación de Francis Alÿs titulada *Song for Lupita* (1998). En esta obra, encontramos una actividad sin comienzo ni final, sin resultado definitivo o producto: una mujer pasa agua de una vasija a otra, una y otra vez. Nos confrontamos con un ritual puro y repetitivo de pérdida de tiempo, un ritual secular más allá de cualquier afirmación de poder mágico, más allá de cualquier tradición religiosa o convención cultural.

Uno se acuerda aquí del Sísifo de Camus, un proto-artista contemporáneo cuya tarea sin sentido y sin objeto de empujar una piedra por una montaña cuesta arriba puede ser vista como prototipo del *time-based art* contemporáneo. Esta práctica no productiva, este exceso de tiempo capturado en un patrón no histórico de repetición eterna constituye para Camus la verdadera imagen de lo que llamamos "tiempo de vida" –un período irreductible a cualquier "sentido de la vida", a cualquier "logro vital", a cualquier relevancia histórica. La noción de repetición se vuelve central aquí. La repetitividad inherente al *time-based art* contemporáneo se distingue claramente de los happenings y las performances de los años 60. Una actividad documentada ya no es una performance única y aislada, un acontecimiento individual, auténtico y original que tiene lugar en el aquí y ahora. Esta actividad es, en cambio, repetitiva de por sí (incluso antes de ser documentada, digamos por un video en loop). Así, el gesto repetitivo diseñado por Alÿs funciona como programáticamente impersonal: puede ser repetido por cualquiera, grabado y repetido otra vez. Aquí, el ser humano pierde su diferencia con su imagen mediática. El carácter del gesto documentado –originalmente mecánico, repetitivo y sin propósito alguno– vuelve irrelevante la oposición entre organismo vivo y mecanismo muerto.

Francis Alÿs caracteriza este tiempo perdido y no teleológico –este tiempo que no conduce a ningún resultado, a ninguna meta, a ningún clímax– como un tiempo de ensayo. El ejemplo que ofrece, en su video *Politics of Rehearsal* (2007) [Política del ensayo], centrado en el ensayo de un striptease, es en algún sentido un ensayo de un ensayo ya que el deseo sexual provocado por el striptease queda insatisfecho –incluso en el caso de un striptease "verdadero". En el video, el ensayo está acompañado por el comentario del artista, que interpreta el escenario como el modelo de la modernidad, siempre manteniendo su promesa incumplida. Para el artista, la época de la modernidad es la época de la modernización permanente, que nunca alcanza su objetivo de volverse verdaderamente moderna y que nunca satisface el deseo que provocó. En este sentido, el proceso de modernización comienza a

como elemento clave, a partir de su presentación muchas veces en *loop*. En general, son obras que pertenecen a ciertos medios –definidos como *time-based media* por el video artista David Hall en 1972– como la improvisación teatral, los happenings, instalaciones y videos. A falta de una frase equivalente en español –usada de manera consensuada en medios estéticos y académicos– para designar este tipo de producciones, se mantiene el vocablo en inglés [N. de la T.]

ser visto como un tiempo perdido que puede y debe ser documentado, justamente porque nunca conduce a ningún resultado verdadero. En otra obra, Alÿs presenta el trabajo de un lustrador de zapatos como ejemplo de un tipo de trabajo que no produce ningún valor en el sentido marxista del término, porque el tiempo empleado en lustrar los zapatos no puede conducir a ningún producto final, tal como lo requiere la teoría marxista del valor.

Sin embargo, justamente porque este tiempo perdido, en suspenso y sustraído de la Historia no puede ser acumulado y absorbido por su producto, es que puede ser repetido de manera impersonal y potencialmente infinita. Nietzsche ya había afirmado que la única posibilidad para imaginar lo infinito después de la muerte de Dios, después del fin de la trascendencia, reside en el eterno retorno de lo mismo. Y Georges Bataille tematizó el repetitivo exceso de tiempo, la improductiva pérdida de tiempo, como la única posibilidad de escapar de la moderna ideología del progreso. Por cierto, tanto Nietzsche como Bataille percibieron la repetición como algo naturalmente dado. Pero, en su libro *Diferencia y repetición* (1968), Gilles Deleuze dice que la repetición literal es radicalmente artificial y, por lo tanto, entra en conflicto con todo lo que sea natural, vivo, cambiante y en desarrollo, incluyendo la ley natural y la ley moral.[7] Por lo tanto, practicar la repetición literal puede ser visto como un modo de iniciar una ruptura en la continuidad de la vida, a través de la creación de un exceso de tiempo sustraído de la Historia por medio del arte. Y este es el punto en el que el arte puede, de hecho, volverse verdaderamente contemporáneo.

7. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar, 1988.

4.

Aquí me gustaría poner en juego un significado un poco distinto de la palabra "contemporáneo". Ser con-temporáneo no necesariamente significa estar presente, estar aquí y ahora; significa estar "con el tiempo", más que "a tiempo". "Con-temporáneo" en alemán es *zeitgenössisch*. Como *Genosse* quiere decir "camarada", ser con-temporáneo *–zeitgenössisch–* puede entenderse como ser un camarada del tiempo, alguien que colabora con el tiempo, que ayuda al tiempo cuando este tiene problemas, cuando tiene dificultades. Y bajo las condiciones de nuestra civilización contemporánea, orientada hacia la realización de un producto, el tiempo de hecho está en problemas cuando se lo percibe como improductivo, perdido, sin sentido. Tal tiempo improductivo es excluido de las narrativas históricas, en peligro de absoluta extinción. Este es precisamente el momento en el que el *time-based art* puede ayudar al tiempo, colaborar con él y volverse un compañero del tiempo, porque el *time-based art* es, de hecho, un arte basado en el tiempo.

Las obras tradicionales (pinturas, estatuas y demás) podían entenderse como basadas en el tiempo en la medida en que estaban hechas con la expectativa de que tendrían tiempo, incluso un montón de tiempo si iban a ser incluidas en los museos o en importantes colecciones privadas. Pero el *time-based art* no está basado en el tiempo en tanto fundamento sólido o perspectiva garantizada; por el contario, es un arte que documenta el tiempo que corre peligro de perderse como resultado de su carácter improductivo, un carácter que marca su pura vida o, como diría Giorgio Agamben, su "nuda vida".[8]

8. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Barcelona, Pre-textos, 2010.

Pero este cambio en la relación entre el arte y el tiempo también cambia la temporalidad misma del arte. El arte deja de estar presente, de crear el efecto de presencia, pero también deja de estar "en el presente", entendido como lo único del aquí y ahora. El arte empieza más bien a documentar el presente repetitivo, indefinido y quizás incluso infinito; se trata de un presente que siempre estuvo ahí y que puede ser prolongado en el futuro indefinido.

Tradicionalmente se entiende que una obra de arte es algo que encarna al arte como totalidad, otorgándole una presencia inmediatamente visible. Cuando vamos a una muestra de arte, generalmente asumimos que lo que se muestra –pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, videos, readymades o instalaciones– debe ser arte. Las obras pueden, por supuesto, hacer referencia a cosas que ellas no son, ya sean objetos del mundo real o cuestiones políticas, pero no aluden al arte mismo porque ellas mismas son arte. Sin embargo, este tradicional sobreentendido que define la visita a las exhibiciones y museos ha demostrado ser cada vez más engañoso. Además de las obras de arte, en los espacios contemporáneos destinados al arte nos encontramos cada vez más con la documentación del arte. Vemos pinturas, dibujos, fotografías, videos, textos e instalaciones –en otras palabras, las mismas formas y medios en los que el arte se presenta comúnmente. Pero en lo referente a la documentación del arte, el arte ya no se presenta a través de estos medios sino que aparece como lo referido. Porque la documentación, *per definitionem*, no es arte. Justamente al simplemente referirse al arte, la documentación estética deja bien claro que el arte mismo ya no está inmediatamente presente, sino ausente y escondido. Por lo tanto, es interesante comparar el cine tradicional y el arte temporal contemporáneo –que hunde sus raíces en

el cine– para entender mejor lo que le ha ocurrido al arte y también a nuestra vida.

Desde sus comienzos, el cine pretende ser capaz de documentar y representar la vida de un modo inaccesible para las artes tradicionales. De hecho, como medio del movimiento, el cine ha mostrado su superioridad sobre los demás medios, cuyos mayores logros han sido preservados bajo la forma de tesoros y monumentos culturales inmóviles, al poner en escena y celebrar la destrucción de estos monumentos. Esta predisposición también demuestra la adherencia del cine a la fe típicamente moderna en la superioridad de la *vita activa* por sobre la *vita contemplativa*. En este sentido, el cine manifiesta su complicidad con los filósofos de la praxis, del *Lebensdrang*, del *élan vital* y del deseo; demuestra su colusión con ideas que, siguiendo los pasos de Marx y Nietzsche, iluminaron la imaginación europea a fines del XIX y comienzos del XX, es decir, durante el preciso momento que dio origen al cine como medio. Esta fue la época en que la contemplación pasiva, hasta el momento una actitud prevaleciente, resultó desacreditada y desplazada por la celebración de potentes movimientos de fuerzas materiales. Aunque la *vita contemplativa* fue percibida durante mucho tiempo como la forma ideal de la existencia humana, durante la modernidad comenzó a ser despreciada y rechazada como manifestación de una debilidad vital, de una falta de energía. Y el que desempeñó un papel central durante la nueva veneración de la *vita activa* fue el cine. Desde su surgimiento, el cine ha celebrado todos los movimientos de gran velocidad –trenes, automóviles, aviones– pero también todo lo que va por debajo de la superficie –cuchillos, bombas, balas.

Sin embargo, aunque el cine como tal es una celebración del movimiento, en comparación con las artes tradicionales, paradójicamente conduce a la audiencia a nuevos extremos de inmovilidad física. Aunque es posi-

ble mover el cuerpo con relativa libertad mientras se lee o se ve una muestra, el espectador de cine está a oscuras y pegado a la butaca. La situación particular del espectador de cine, de hecho, parece una parodia grandiosa de la *vita contemplativa* que el cine mismo denuncia. El cine encarna la *vita contemplativa* desde la perspectiva de sus críticos más radicales –desde la perspectiva de un nietzscheano intransigente, digamos–, en tanto producto de un deseo frustrado y de una falta de iniciativa personal, en tanto ejemplo de un consuelo compensatorio y signo de una inadecuación individual a la vida real. Este es el punto de partida de muchas críticas modernas al cine. Sergei Einsestein, por ejemplo, fue un modelo en el modo en que combinó la estética del shock con la propaganda política, en un intento de movilizar al espectador y liberarlo de su condición pasiva y contemplativa.

La ideología de la modernidad en todas sus formas se dirigió contra la contemplación, contra la actitud de espectador, contra la pasividad de las masas paralizadas por el espectáculo de la vida moderna. Durante la modernidad podemos identificar este conflicto entre el consumo pasivo de la cultura de masas y una oposición activa –política, estética y una mezcla de ambas– a esta pasividad. El arte moderno y progresista se constituyó durante la época moderna en oposición a tal consumo pasivo, ya sea de propaganda política o de kitsch comercial. Conocemos este activismo reactivo –que va desde las diferentes vanguardias de comienzos del siglo XX hasta Clement Greenberg ("Vanguadia y kitsch"), Theodor Adorno (Industria cultural) o Guy Debord (*La sociedad del espectáculo*)– cuyos temas y figuras retóricas continúan resonando en los debates actuales de nuestra cultura.[9] Para Debord, el

9. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995.

mundo en su totalidad se ha convertido en una sala de cine en la que la gente está completamente aislada entre sí y de la vida real y, por lo tanto, condenada a una existencia de pasividad absoluta.

Sin embargo, en el comienzo del siglo XXI, el arte entra en una nueva era, no solo de consumo estético masivo, sino de producción estética masiva. Hacer un video y colgarlo para que se vea en Internet se volvió fácil y accesible casi para cualquiera. La práctica de la autodocumentación se ha vuelto hoy una práctica masiva e incluso una obsesión masiva. Los medios de comunicación y las redes contemporáneas como Facebook, YouTube, Second Life y Twitter le dan a las poblaciones globales la posibilidad de presentar sus fotos, videos y textos de un modo que no puede distinguirse de cualquier obra de arte post-conceptual, incluyendo las obras del *time-based art*. Esto significa que el arte contemporáneo se ha vuelto una práctica de la cultura de masas. Por lo tanto la pregunta que surge es, ¿cómo puede un artista contemporáneo sobrevivir a este éxito popular del arte contemporáneo? O, ¿cómo puede el artista sobrevivir en un mundo en el que todos pueden, después de todo, ser artistas? Para volverse visible en el contexto contemporáneo de la producción artística masiva, el artista necesita de un espectador que pueda pasar por alto la inconmensurable producción artística y formular un juicio estético que identifique a tal artista particular dentro de la masa de otros artistas. Ahora bien, es obvio que tal espectador no existe –podría ser Dios pero ya nos han avisado que Dios ha muerto. Si la sociedad contemporánea es, por lo tanto, una sociedad del espectáculo entonces parece un espectáculo sin espectadores.

Por otra parte, hoy en día, el ser un espectador –la *vita contemplativa*– se ha vuelto algo muy distinto de lo que era antes. Aquí, nuevamente, el sujeto de la contemplación ya no puede contar con recursos temporales

las imágenes. En este sentido, Kandinsky consideró su propio arte como atemporal.

Más tarde, con el *Cuadrado negro* (1915), Malevich emprendió una reducción incluso más radical de la imagen hacia la pura relación entre imagen y marco, entre objeto contemplado y espacio de contemplación, entre uno y cero. De hecho, no podemos escapar del cuadrado negro, cualquiera sea la imagen que podamos ver simultáneamente con el cuadrado negro. Se puede decir lo mismo del readymade introducido por Duchamp –lo que sea que queramos exhibir y lo que sea que queramos ver como exhibido presupone este gesto.

Así podemos decir que el arte de vanguardia produce imágenes trascendentales, en el sentido kantiano del término, imágenes que manifiestan las condiciones para la emergencia y contemplación de cualquier otra imagen. El arte de vanguardia no solo es el arte del mesianismo débil, sino también el arte del universalismo débil. No es solo un arte que usa signos vaciados por la aproximación del acontecimiento mesiánico, sino también un arte que se manifiesta a sí mismo a través de imágenes débiles, imágenes con una visibilidad débil, imágenes que están hechas para ser estructuralmente pasadas por alto cuando funcionan como componentes de imágenes más poderosas con un mayor nivel de visibilidad –como las imágenes del arte clásico o la cultura de masas.

El arte de vanguardia niega la originalidad ya que no quiere inventar sino descubrir la imagen débil, trascendental y repetitiva. Y como en filosofía y ciencia, volver trascendental al arte también significa hacerlo universal y transcultural, porque cruzar una frontera temporal es básicamente lo mismo que cruzar una frontera cultural. Cada imagen producida en el contexto de cualquier cultura imaginable es también un cuadrado negro, porque lucirá así –como un cuadrado negro– si

se la elimina. Y eso significa, para una mirada mesiánica, que siempre parecerá un cuadrado negro. Esto es lo que hace de la vanguardia una verdadera apertura al arte democrático y universal. Pero el poder universalista de la vanguardia es el poder de la debilidad, de la autoborradura, porque la afirmación de universalidad de la vanguardia solo puede consolidarse al producir las imágenes más débiles posibles.

Sin embargo, la vanguardia es ambigua de un modo en que la filosofía trascendentalista no lo es. La contemplación filosófica y la idealización trascendental son operaciones a ser efectuadas, sin embargo, solo por los filósofos y para los filósofos. Pero las imágenes trascendentales de la vanguardia se exhiben en el mismo espacio de la representación artística que las otras imágenes empíricas, para ponerlo en términos filosóficos. Así uno puede decir que la vanguardia ubica lo empírico y lo trascendental al mismo nivel, permitiendo que lo empírico y lo trascendental sean comparados por la mirada unificada y democrática de un lego. El arte de vanguardia expande radicalmente el espacio de la representación democrática al incluir allí lo trascendental que había sido antes objeto de la contemplación y especulación religiosa o filosófica. Y esto tiene aspectos positivos pero también peligrosos.

Desde una perspectiva histórica, las imágenes de la vanguardia se ofrecen a la mirada del espectador no como imágenes trascendentales sino como imágenes empíricas específicas que manifiestan su temporalidad específica y la psicología específica de sus autores. Así, la vanguardia "histórica" produjo simultáneamente claridad y confusión; claridad porque revelaba los patrones visuales repetitivos detrás de los cambios históricos en las tendencias y estilos, pero también confusión porque el arte de vanguardia se exhibía junto con otras producciones artísticas de manera tal que permitía ser

contemplativa el estigma de la pasividad. En este sentido puede decirse que la documentación del *time-based art* borra la diferencia entre *vita activa* y *vita contemplativa*. Aquí nuevamente el *time-based art* transforma la escasez de tiempo en un exceso de tiempo y demuestra ser un colaborador, un camarada del tiempo, su verdadero con-temporáneo.

EL UNIVERSALISMO DÉBIL

En esta época sabemos que todo puede ser una obra de arte. O mejor aún, que un artista puede convertir todo en una obra de arte. No hay posibilidad de que un espectador, únicamente a partir de su experiencia visual, distinga entre una obra de arte y una "cosa común". El espectador debe primero saber que un objeto particular es utilizado por un artista, para así poder identificarlo como una obra o como parte de una obra. Pero, ¿quién es ese artista y cómo puede distinguirse de alguien que no es un artista, si es que esa distinción es posible? Para mí, esta es una pregunta mucho más interesante que la de cómo diferenciamos entre una obra y una "cosa común".

Mientras tanto, tenemos una larga tradición de crítica institucional. Durante las últimas décadas, el rol de los coleccionistas, curadores, consejos directivos, galeristas, directores de museos, críticos de arte y demás ha sido extensamente analizado y criticado por los artistas. Pero, ¿qué pasa con los artistas mismos?

El artista contemporáneo es también claramente una figura institucional. Y los artistas contemporáneos están en general dispuestos a aceptar el hecho de que su crítica a las instituciones estéticas es una crítica desde adentro. Hoy, el artista pude definirse como un profesional que desempeña cierto rol en el marco general del mundo del arte, un mundo basado –como cualquier otra organización burocrática o corporación capitalista– en la división del trabajo. Podría argumentarse también que parte de este rol es criticar al mundo del arte con el objeto de volverlo más abierto, más inclusivo, más informado y debido a eso, también más eficiente y redituable. Esta respuesta es por cierto plausible pero, al mismo tiempo, no totalmente convincente.

1. LA DES-PROFESIONALIZACIÓN DEL ARTE

Recordemos la conocidísima frase de Joseph Beuys: "Todo ser humano es un artista". Esta máxima tiene una larga tradición que se remonta al marxismo temprano y a la vanguardia rusa y es por lo tanto caracterizada hoy –y ya lo era en la época de Beuys– como utópica. En general se entiende esta máxima como expresión de una esperanza utópica acerca de que, en el futuro, la humanidad –actualmente compuesta fundamentalmente por no-artistas– se transforme en una humanidad compuesta por artistas. Hoy todos podemos estar de acuerdo con que esa esperanza es inverosímil. Además, yo agregaría que, si la figura del artista se piensa tal como se describió antes, ya ni siquiera es una figura utópica. Una visión del mundo completamente transformado en el mundo del arte, en el que cada ser humano tiene que producir obras y competir por la posibilidad de mostrarlas en tal o cual bienal, no es de ninguna manera una visión utópica, sino más

bien una distopía. En realidad, una pesadilla absoluta.

Ahora bien, se puede afirmar –y de hecho se hizo con frecuencia– que Beuys tenía una concepción romántica y utópica de la figura y del rol del artista. También se dice con frecuencia que la visión romántica y utópica está pasada de moda. Pero este diagnóstico no me resulta muy convincente. La tradición dentro de la que funciona nuestro mundo del arte contemporáneo –incluidas las instituciones artísticas actuales– se formó después de la Segunda Guerra Mundial. Esta tradición se basa en las prácticas estéticas de la vanguardia histórica –y en su actualización y codificación durante los años 50 y 60. Ahora bien, no pareciera que esta tradición haya cambiado muchísimo desde esa época; por el contrario, a través del tiempo se ha establecido más y más. Las nuevas generaciones de artistas profesionales encuentran acceso al sistema del arte fundamentalmente a través de la red de escuelas de arte y de programas educativos que se han globalizado de manera creciente en las últimas décadas. Esta educación estética globalizada y bastante uniforme está basada en el mismo canon de vanguardia que domina otras instituciones del arte contemporáneo y que, por supuesto, incluyen no solo producción de arte de vanguardia sino también arte que se produjo después en la misma tradición de la vanguardia. El modelo dominante de producción del arte contemporáneo es la vanguardia tardía, pasada por la academia. Es por eso que me parece que para poder responder quién es el artista, uno debería primero examinar los comienzos de la vanguardia histórica y el modo en que se definió al artista en ese momento.

Toda la educación estética –así como la educación en general– debe basarse en ciertos tipos de saberes o en ciertas habilidades que supuestamente se trasmiten de una generación a otra. Por eso, surge la pregunta sobre qué tipo de saber y de habilidades se trasmite en las es-

cuelas de arte contemporáneo. Hoy en día, esta pregunta, como sabemos, produce mucha confusión. El rol de las academias de arte antes de la vanguardia estaba bien definido. Allí, uno tenía que vérselas con un criterio muy bien establecido de dominio técnico –en pintura, escultura y otros medios– que se enseñaba a los estudiantes de arte. Hoy en día, las escuelas de arte vuelven parcialmente a este modo de entender la educación artística, especialmente en el campo de los nuevos medios. La fotografía, el cine, el video, el arte digital, etc., requieren ciertas habilidades técnicas que pueden ser enseñadas por las escuelas de arte. Pero, obviamente, el arte no puede reducirse a una serie de destrezas técnicas. Es por eso que hoy vemos la reemergencia del discurso sobre el arte como una forma de conocimiento, un discurso que se vuelve inevitable cuando se enseña arte.

Ahora bien, la afirmación de que el arte es una forma de conocimiento no es para nada nueva. El arte religioso se proponía presentar las verdades religiosas de una manera pictórica, visual, para un espectador que no podía contemplarlas directamente. Y el arte tradicional y mimético pretendía revelar el mundo natural y cotidiano de un modo que no era visible para el espectador común. Ambas posturas fueron criticadas por muchos pensadores desde Platón a Hegel y también confirmadas por muchos otros, desde Aristóteles a Heidegger. Pero más allá de lo que uno pueda decir sobre las correspondientes ventajas y desventajas filosóficas, ambas posiciones sobre el arte son una forma específica de conocimiento que fue rechazada por la vanguardia histórica, junto con el criterio tradicional de maestría. Con la vanguardia, la profesión del artista se desprofesionalizó.

La desprofesionalización del arte puso al artista en una situación bastante incómoda, porque esta desprofesionalización es interpretada habitualmente por el público como un regreso del artista a un estado de

no-profesionalidad. Así, el artista contemporáneo empieza a ser percibido como un profesional no-profesional, y el mundo del arte como un espacio de "complot artístico", para usar un término de Baudrillard.[1] La efectividad social de este complot podría presentar un misterio solo descifrable en términos sociológicos (ver el trabajo de Bourdieu y su escuela).

Sin embargo, la desprofesionalización del arte llevada adelante por la vanguardia no debe malinterpretarse como un simple retorno a la no-profesionalización. La desprofesionalización del arte es una operación artística que transforma la práctica estética en general, en lugar de simplemente volver a un artista individual a su estado original de no-profesionalidad. Así, la desprofesionalización del arte es en sí una operación altamente profesional. Analizaré luego la relación entre la desprofesionalización y la democratización del arte, pero debo empezar con el hecho de que el saber y la maestría se vuelven necesarios para luego, desprofesionalizar el arte.

2. LOS SIGNOS DÉBILES DE LA VANGUARDIA

En su libro *El tiempo que resta*, Giorgio Agamben describe, usando el ejemplo de San Pablo, el conocimiento y la maestría que se necesitan para volverse un apóstol profesional.[2] Este conocimiento es un saber mesiánico: saber que el mundo como lo conocemos va a terminar, saber sobre un tiempo que se contrae, saber la brevedad

1. Jean Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.
2. Giorgio Agamben, *El tiempo que resta. Comentarios a la Carta a los Romanos*, Madrid, Trotta, 2006.

del tiempo en que vivimos, la escasez de tiempo que anula toda profesión –justamente porque la práctica de cualquier profesión necesita una perspectiva de *longue durée*, necesita la duración del tiempo y la estabilidad del mundo tal como es. En este sentido, dice Agamben, la profesión del apóstol es practicar "la constante revocación de toda vocación". También podría decirse que es "la desprofesionalización de todas las profesiones". Este tiempo que se contrae empobrece y vacía todos nuestros signos y actividades culturales, convirtiéndolos en signos vacíos o, como los llama Agamben, signos débiles. Esos signos débiles son los trazos de la llegada del fin de los tiempos que se debilitan por esa llegada, y ya manifiestan la falta del tiempo que se necesitaría para producir y contemplar signos fuertes, ricos. Sin embargo, al final del tiempo, estos signos débiles y mesiánicos triunfan sobre los signos fuertes de nuestro mundo, signos con autoridad, tradición y poder pero también signos fuertes de revuelta, deseo, heroísmo o shock. Al hablar de los signos débiles de lo mesiánico, Agamben obviamente tiene en mente el "mesianismo débil", un término introducido por Walter Benjamin. Uno también puede recordar, incluso si Agamben no lo hace, que en la teología griega el término "*kenosis*" caracterizaba la figura de Cristo, la vida, sufrimiento y muerte de Cristo como una humillación de la dignidad humana y un vaciamiento de los signos de la gloria divina. En este sentido, la figura de Cristo también se vuelve un signo débil que puede ser fácilmente (mal)entendido como un signo de debilidad, un punto que fue extensamente analizado por Nietzsche en *El Anticristo*.

Ahora bien, me gustaría proponer que el artista de vanguardia es un apóstol secularizado, un mensajero del tiempo que trae al mundo el mensaje de que el tiempo se está terminando, de que hay una escasez de tiempo, incluso una falta de tiempo. La modernidad es, de

hecho, la época de la permanente pérdida del mundo familiar o de las condiciones tradicionales de vida. Es un tiempo de cambio permanente, de cortes históricos, de nuevos finales y nuevos comienzos. Vivir en la modernidad significa no tener tiempo, experimentar una permanente escasez, una falta de tiempo debido al hecho de que los proyectos modernos se abandonan sin realizarse (cada nueva generación desarrolla sus propios proyectos, sus propias técnicas y sus propias profesiones para llevar adelante esos proyectos, que luego son abandonados por la generación siguiente). En este sentido, nuestro presente no es una época posmoderna sino ultramoderna porque es la época en la que la escasez de tiempo, la falta de tiempo, se vuelve cada vez más obvia. Lo sabemos porque todo el mundo está ocupado; hoy nadie tiene tiempo.

Durante la época moderna, vemos todas nuestras tradiciones y estilos de vida condenados a la decadencia y desaparición. Ni siquiera nosotros confiamos en nuestra época, no creemos que sus modas, estilos de vida o formas de pensar tendrán algún tipo de efecto duradero. De hecho, el momento en que surge una nueva tendencia o moda, tenemos la sensación inmediata de que más temprano que tarde veremos su inevitable desaparición. (Es más, cuando emerge una nueva tendencia, lo primero que se nos viene a la cabeza es cuánto va a durar y la respuesta es siempre que no durará mucho.) Uno puede decir que no solo la modernidad, sino nuestra propia época –en mucho mayor grado– es cronológicamente mesiánica, o mejor aún, cronológicamente apocalíptica. Vemos todo lo que existe y todo lo que emerge, casi automáticamente, desde la perspectiva de su imperiosa decadencia y desaparición.

La vanguardia está habitualmente asociada con la noción de progreso, especialmente con el progreso tecnológico. De hecho, uno puede encontrar muchas afir-

maciones de artistas y teóricos de vanguardia dirigidas contra los conservadores, que insisten en la futilidad de practicar viejas formas del arte bajo nuevas condiciones determinadas por nuevas tecnologías. La nueva tecnología fue interpretada –al menos por la primera generación de artistas de vanguardia– no como una posibilidad de construir un mundo nuevo y estable para el futuro, sino como una máquina que produce la destrucción del viejo mundo, así como la permanente autodestrucción de la civilización moderna y tecnológica. La vanguardia percibió las fuerzas del progreso como algo fundamentalmente destructivo.

Así, la vanguardia se preguntó si los artistas podrían continuar produciendo arte en medio de la destrucción permanente de la tradición cultural y del mundo familiar debido a la contracción del tiempo, que es la principal característica del progreso tecnológico. En otros términos, ¿cómo pueden resistir los artistas a la destructividad del progreso? ¿Cómo hacer arte que escape al cambio permanente, arte que sea atemporal, transhistórico? La vanguardia no quería crear el arte del futuro, quería crear arte transtemporal, arte para toda época. Uno repetidamente escucha y lee que necesitamos cambiar, que nuestro objetivo –incluso en el arte– debería ser cambiar el status quo. Pero el cambio *es* nuestro status quo; el cambio permanente *es* nuestra única realidad. Y en la prisión del cambio permanente, cambiar el status quo sería cambiar el cambio, escapar al cambio. De hecho, cada utopía no es otra cosa que un intento de escapar del cambio histórico.

Cuando Agamben describe la anulación de todas nuestras ocupaciones y el vaciamiento de todos nuestros signos culturales a través del acontecimiento mesiánico, no pregunta cómo podemos trascender la frontera que divide nuestra época de la siguiente. No hace esta pregunta porque el apóstol Pablo no la hace. San

Pablo creía que al ser inmaterial, el alma era capaz de atravesar esta frontera sin perecer, incluso después del fin del mundo material. Sin embargo, la vanguardia artística no trató de salvar el alma sino el arte. Y trató de hacerlo por medio de la reducción: reduciendo los signos culturales al mínimo absoluto así podían atravesar cortes, giros y cambios permanentes en las modas y tendencias culturales.

Esta reducción radical de la tradición artística tenía que anticipar el grado completo de su inminente destrucción en manos del progreso. Por medio de la reducción, los artistas de vanguardia empezaron a crear imágenes que parecían ser tan pobres, tan vacías que podían sobrevivir a cualquier posible catástrofe histórica.

En 1911, cuando en *Sobre lo espiritual en el arte* Kandinsky habla de la reducción de toda mímesis pictórica, toda la representación del mundo –reducción que revela que todas las pinturas son, en realidad, combinaciones de colores y formas–, quiere garantizar la supervivencia de su visión de la pintura a través de todas las posibles transformaciones culturales futuras, incluso las más revolucionarias. El mundo que una pintura representa puede desaparecer, pero no la combinación de sus colores y sus formas. En este sentido, Kandinsky cree que todas las imágenes ya creadas en el pasado o las creadas en el futuro pueden también ser vistas como sus propias pinturas porque, más allá de lo que fueron, son o podrían ser esas imágenes, ellas necesariamente siguen siendo combinaciones de ciertos colores y formas. Y esto no solo concierne a la pintura sino también a otros medios como la fotografía y el cine. Kandinsky no quería crear su propio estilo, sino usar su pintura como educación de la mirada del espectador, una educación que permitiría ver los componentes invariables de todas las variaciones artísticas, los patrones repetitivos que están en la base de los cambios históricos de

(mal)entendido como un estilo histórico particular. Uno puede decir que la debilidad básica del universalismo de la vanguardia persiste hasta hoy. La vanguardia es percibida por la historia contemporánea del arte fundamentalmente como creadora de imágenes fuertes y marcadas históricamente, y no como creadora de imágenes débiles, transhistóricas y universalistas. En este sentido, la dimensión universalista del arte que la vanguardia intentó revelar permanece oculta porque quedó eclipsada por el carácter empírico de su revelación.

Incluso hoy, uno puede escuchar en una muestra de arte de vanguardia, "¿por qué esta imagen –digamos por ejemplo, de Malevich– está acá en el museo si mi hijo puede hacer, y de hecho hace, algo igual?". Por un lado, esta reacción frente a Malevich es, por supuesto, correcta. Muestra que sus obras siguen siendo percibidas por la mayoría del público como imágenes débiles, no obstante su celebración en manos de la historia del arte. Pero por otro lado, la conclusión que extrae la mayoría de los visitantes a la muestra es equivocada: uno piensa que esta comparación desacredita a Malevich, cuando en realidad podría ser usada como un modo de celebrar al hijo del individuo que la formula. De hecho, a través de su trabajo, Malevich le abrió las puertas del mundo del arte a las imágenes débiles, a todas las imágenes débiles posibles. Pero esta apertura puede entenderse solo si la autoborradura de Malevich es debidamente apreciada, si sus imágenes son vistas como imágenes trascendentales y no como imágenes empíricas. Si el visitante de la exhibición no puede apreciar la pintura de su propio hijo, tampoco podrá apreciar realmente la apertura de un campo del arte que hace posible que las pinturas de este niño sean valoradas.

El arte de vanguardia sigue siendo, por definición, impopular hoy en día, incluso si está en los museos más importantes. Paradójicamente, es visto, en general,

como un arte no democrático y elitista. No porque sea percibido como un arte fuerte sino justamente porque es percibido como un arte débil. Es decir que el arte de vanguardia es rechazado –o más bien, ignorado– por ese público amplio y democrático justamente por ser un arte democrático; la vanguardia no es popular *porque* es democrática. Y si la vanguardia fuera popular, sería no-democrática. De hecho, la vanguardia hace posible que una persona común se piense como artista al entrar en el campo del arte como un productor de imágenes débiles, pobres y solo parcialmente visibles. Pero una persona corriente es, por definición, no-popular; solo las estrellas, celebridades y personalidades excepcionales y famosas pueden ser populares. El arte popular está hecho por una población compuesta por espectadores; el arte de vanguardia está hecho por una población compuesta por artistas.

3. REPETIR EL GESTO DÉBIL

Por supuesto, la pregunta que surge es qué le ocurrió históricamente al arte de vanguardia trascendental y universalista. En los años 20, este arte fue usado por la segunda ola de los movimientos de vanguardia como un fundamento supuestamente estable para construir un nuevo mundo. Este fundamentalismo secular de la vanguardia tardía fue desarrollado en los años 20 por el Constructivismo, la Bauhaus, Vkhutemas y demás, incluso si Kandinsky, Malevich, Hugo Ball y otras figuras centrales de la vanguardia temprana había rechazado dicho fundamentalismo. Pero incluso si la primera generación de la vanguardia no creía en la posibilidad de construir un sólido nuevo mundo sobre los fundamentos débiles de este arte universalista, sí creía que había producido la reducción más radical, y las obras con la

debilidad más radical. Por otra parte, sabemos que esto también era una ilusión. Era una ilusión no porque pudieran producirse imágenes aún más débiles que estas sino porque la debilidad de estas imágenes fue pronto olvidada por la cultura. Así, desde una distancia histórica, nos parecen o bien poderosas (para el mundo del arte) o bien irrelevantes (para el resto del mundo).

Esto significa que el gesto artístico débil y trascendental no puede ser producido de una vez y para siempre. Por el contrario, debe ser repetido una y otra vez para guardar la distancia entre lo trascendental y lo empíricamente visible –y para resistir a las fuertes imágenes del cambio, la ideología del progreso, y las promesas de crecimiento económico. No es suficiente revelar los patrones repetitivos que trascienden al cambio histórico. Es necesario repetir constantemente la revelación de esos patrones, esta repetición en sí misma debe ser repetida porque cada repetición del gesto débil y trascendental produce simultáneamente clarificación y confusión. Así, necesitamos una mayor clarificación que luego produce mayor confusión y vuelta a empezar. Es por eso que la vanguardia no pudo darse de una vez y para siempre, debe repetirse permanentemente para resistir al constante cambio histórico y a la falta de tiempo crónica.

Este gesto repetitivo y al mismo tiempo fútil abre el espacio de lo que, me parece, es una de las zonas más misteriosas de nuestra democracia contemporánea: las redes sociales como Facebook, YouTube, Second Life y Twitter que le ofrecen a la población global la oportunidad de postear sus fotos, videos y textos de un modo que no puede distinguirse de cualquier otra obra de arte conceptualista o post-conceptualista. Este es un espacio abierto, de algún modo, por la neovanguardia radical y el arte conceptual de los 60 y 70. Sin la reducción artística efectuada por estos artistas, el surgimiento de la estética de las redes sociales sería

imposible y ellas no podrían haberse abierto al público masivo en la misma medida.

Estas redes están caracterizadas por la producción masiva y la colocación de signos débiles con baja visibilidad, en lugar de la contemplación masiva de signos poderosos con alta visibilidad, como era el caso durante el siglo xx. Lo que estamos experimentando ahora es la disolución de la cultura masiva mainstream tal como fue descripta por muchos importantes teóricos: como la era del kitsch (Greenberg), la industria cultural (Adorno) o la sociedad del espectáculo (Debord). Esta cultura de masas fue creada por las élites políticas y comerciales dominantes para las masas, para la masa de consumidores, de espectadores. Ahora el espacio unificado de la cultura de masas está pasando por un proceso de fragmentación. Sigue habiendo estrellas pero no brillan como antes. Hoy todo el mundo escribe textos y postea imágenes pero, ¿quién tiene tiempo para leerlas? Nadie, obviamente –excepto por un pequeño círculo de co-autores con ideas similares, conocidos y, como mucho, parientes. La relación tradicional entre productores y espectadores tal como lo establecía la cultura de masas del siglo xx se ha invertido. Mientras que antes un pequeño grupo de elegidos producía imágenes y textos para millones de lectores y espectadores, ahora millones de productores producen textos e imágenes para un espectador que no tiene tiempo o tiene muy poco tiempo para leer y ver.

Antes, durante la época clásica de la cultura de masas, se esperaba que uno compitiera por la atención del público. Se esperaba que uno inventara una imagen o un texto que fuera tan poderoso, tan sorprendente y tan llamativo que capturara la atención de las masas, aunque sea por un pequeño lapso de tiempo –los célebres quince minutos de fama a los que se refería Andy Warhol.

Pero, al mismo tiempo, Warhol produjo películas como *Sleep* (1963) o *Empire* (1964) que duraban muchas horas y eran tan monótonas que nadie podía esperar que los espectadores permanecieran atentos durante toda su extensión. Estas películas son también buenos ejemplos de signos débiles y mesiánicos porque demuestran el carácter efímero del sueño y de la arquitectura (que aparecen en peligro, colocadas en una perspectiva apocalíptica y a punto de desaparecer). Al mismo tiempo, estas películas no necesitan verdadera atención o, de hecho, no necesitan espectadores, como no los necesita el edificio Empire State o una persona que duerme. No es casualidad que ambas películas de Warhol funcionen mejor no en un cine sino en una instalación donde por regla se muestran en loop. El visitante puede mirarlas un rato, o incluso no mirarlas. Lo mismo se puede decir de los sitios web de las redes sociales: uno puede visitarlos o no. Y si uno los visita, se registra la visita como tal y no cuánto tiempo uno pasó mirándolas. La visibilidad del arte contemporáneo es débil, es una visibilidad virtual, la visibilidad apocalíptica de un tiempo que se contrae. Uno ya está satisfecho con la posibilidad de que cierta imagen sea vista o con que un texto pueda ser leído, la facticidad de esa visión o esa lectura se vuelve irrelevante.

Pero, por supuesto, Internet también puede volverse –y en parte ya se ha vuelto–un espacio para imágenes y textos poderosos que han empezado a ser dominantes. Es por eso que las nuevas generaciones de artistas están cada vez más interesadas en la visibilidad débil y en los gestos públicos débiles. En todos lados somos testigos de la emergencia de grupos artísticos en los que los participantes y los espectadores coinciden. Estos grupos hacen arte para ellos mismos y quizás para los artistas de otros grupos con los que están dispuestos a trabajar en colaboración. Este tipo de práctica

participativa significa que uno puede volverse espectador solo cuando ya se ha vuelto artista, de otro modo uno simplemente no sería capaz de acceder a las prácticas artísticas correspondientes.

Ahora volvamos al comienzo de este ensayo. La tradición de vanguardia opera por reducción produciendo, de este modo, imágenes y gestos atemporales y universalistas. Es un arte que posee y representa el conocimiento mesiánico secular acerca de que el mundo en el que vivimos es un mundo transitorio, sujeto a un cambio permanente y también de que la vida útil de cualquier imagen poderosa es necesariamente breve. Y es también un arte de la baja visibilidad que puede compararse a la baja visibilidad de la vida cotidiana. Por supuesto, esto no es una casualidad porque es fundamentalmente nuestra vida cotidiana la que sobrevive a los cortes y giros históricos justamente debido a su debilidad y a su baja visibilidad.

Hoy, de hecho, la vida cotidiana comienza a exhibirse a sí misma –a comunicarse como tal– a través del diseño o de las redes contemporáneas de comunicación participativas y se vuelve imposible distinguir la representación de lo cotidiano de lo cotidiano mismo. Lo cotidiano se vuelve una obra de arte; no hay más mera vida o mejor aún mera vida exhibida como artefacto. La actividad artística es ahora algo que el artista comparte con su público en el nivel más común de la experiencia cotidiana. El artista ahora comparte el arte con el público así como comparte con él la religión o la política. Ser un artista ha dejado de ser un destino exclusivo, para volverse una práctica cotidiana, una práctica débil, un gesto débil. Sin embargo, para establecer y mantener este nivel cotidiano y débil del arte, uno debe repetir permanentemente la reducción artística resistiendo a las imágenes fuertes y escapando al status quo que funciona como un medio constante de intercambio de estas imágenes poderosas.

Al comienzo de sus *Lecciones de estética*, Hegel afirmó que en su época el arte ya era una cosa del pasado. Hegel creía que en la época de la modernidad el arte ya no podía afirmar nada verdadero sobre el mundo. Pero el arte de vanguardia había mostrado que el arte todavía tenía algo que decir sobre el mundo moderno: podía demostrar su carácter transitorio, su falta de tiempo y trascender esta falta de tiempo a través de un gesto débil, mínimo, que requiere muy poco tiempo o ningún tiempo.

MARX DESPUÉS DE DUCHAMP O LOS DOS CUERPOS DEL ARTISTA

A fines del siglo XX, el arte entró en una nueva era: la de la producción artística masiva. Mientras que el anterior fue un período signado por el consumo masivo del arte, en nuestra época la situación ha cambiado y hay dos desarrollos fundamentales que condujeron a ese cambio. El primero es el surgimiento de nuevos medios técnicos para producir y distribuir imágenes, y el segundo es un giro en nuestro modo de entender el arte, un cambio en las reglas que usamos para identificar qué es arte y qué no lo es.

Empecemos con el segundo desarrollo. Hoy no identificamos una obra de arte como un objeto producido fundamentalmente por el trabajo manual de un artista individual de tal modo que los trazos de su trabajo permanecen visibles –o al menos reconocibles– en el cuerpo mismo de la obra. Durante el siglo XIX, se consideraba que la pintura y la escultura eran extensiones del cuerpo del artista, y así evocaban la presencia de su cuerpo, incluso después de la muerte.

En este sentido, el trabajo del artista no se considera trabajo "alienado", a diferencia del trabajo industrial que no permite trazar una conexión entre el cuerpo del productor y el producto industrial. Desde Duchamp y su uso del readymade, esta situación ha cambiado drásticamente. El mayor cambio reside no tanto en la presentación como obras de arte de objetos producidos industrialmente, sino más bien en la nueva posibilidad que se le abre al artista no solo de producir obras de un modo alienado y casi industrial, sino también de permitir que esas obras conserven la apariencia de esa producción industrial. Y es aquí donde artistas tan diferentes como Andy Warhol y Donald Judd pueden servir como ejemplos del arte post-Duchamp. La conexión directa entre el cuerpo del artista y el cuerpo de la obra se interrumpió. Las obras ya no se consideran como algo que mantiene el calor del cuerpo del artista incluso cuando su cadáver ya está frío. Por el contrario, el autor (artista) ya fue declarado muerto durante su vida y el carácter "orgánico" de la obra ha sido considerado una ilusión ideológica. Como consecuencia, mientras asumimos que el desmembramiento violento de un cuerpo viviente y orgánico es un crimen, la fragmentación de una obra que ya es un cadáver –o mejor aún, un objeto producido industrialmente o una máquina– no constituye un crimen. Muy por el contrario, es bienvenida.

Y es esto justamente lo que hacen cientos de millones de personas en el mundo en el contexto de los medios contemporáneos. Como la mayoría de la gente está muy informada sobre la producción artística, a través de bienales, trienales, Documentas y cobertura relacionada, ha empezado a usar los medios igual que los artistas. Los medios de comunicación contemporáneos y las redes sociales como Facebook, YouTube y Twitter ofrecen a la población global la posibilidad de

presentar sus fotos, videos y textos de modos que no pueden distinguirse de una obra post-conceptual. Y el diseño contemporáneo ofrece a esa misma población un modo de modelar y experimentar sus casas o lugares de trabajo como instalaciones artísticas. A la vez, el "contenido" digital o los "productos" que millones de personas presentan cada día no tiene relación directa con sus cuerpos; está tan "alienado" como cualquier obra contemporánea y esto implica que puede ser fácilmente fragmentado y reutilizado en un contexto diferente. Y, en efecto, la reutilización a través del *copy & paste* es la práctica más estandarizada y extendida en Internet, un espacio donde incluso aquellos que no conocen o no aprecian las instalaciones artísticas contemporáneas, las performances o los entornos utilizan las mismas formas de sampleo que aquellos cuyas prácticas estéticas se basan en esto (aquí encontramos una analogía respecto de la interpretación benjaminiana acerca de la predisposición del público para aceptar el montaje en cine habiendo expresado su rechazo a eso mismo en pintura).

Ahora bien, muchos han considerado esta borradura del trabajo en y a través de la práctica artística como una liberación del trabajo en general. El artista se vuelve un portador y protagonista de "ideas" o "conceptos", más que un sujeto del trabajo duro, ya sea alienado o no. De manera similar, el espacio digitalizado y virtual de Internet ha producido los conceptos fantasmas de "trabajo inmaterial" y "trabajadores inmateriales" que supuestamente abrieron el espacio para una sociedad "post-fordista" de creatividad universal, libre del trabajo duro y la explotación. Además de esto, la estrategia del readymade duchampiano parece socavar los derechos de la propiedad intelectual, aboliendo el privilegio de la autoría y haciendo del arte y la cultura algo para uso irrestricto del público. El uso

de Duchamp de los readymades puede entenderse como una revolución en el arte que es análoga a la revolución comunista en política. Ambas revoluciones tenían como objetivo la confiscación y colectivización de la propiedad privada, ya sea "real" o simbólica. Y en este sentido, uno puede decir que cierto arte contemporáneo y ciertas prácticas de Internet juegan ahora el rol de la colectivización comunista (simbólica) en el medio de una economía capitalista. La situación tiene ciertas reminiscencias respecto del arte romántico de comienzos del XIX en Europa, cuando las reacciones ideológicas y las restauraciones políticas dominaban la vida política. Después de la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas, Europa entró en un período de relativa estabilidad y paz en el que la era de la transformación política y el conflicto ideológico parecía finalmente superada. Un orden político-económico homogéneo basado en el crecimiento mercantil, el progreso tecnológico y el estancamiento político parecía anunciar el fin de la historia y el movimiento artístico romántico que surgió a lo largo del continente europeo se volvió un movimiento en el cual se soñaban las utopías, se recordaban los traumas revolucionarios y se proponían formas de vida alternativas. Hoy la escena artística se ha vuelto un espacio de proyectos emancipatorios, prácticas participativas y actitudes políticas radicales así como un espacio en el que se recuerdan las catástrofes sociales y las decepciones del revolucionario siglo XX. Y el maquillaje neorromántico y el neocomunista de la cultura contemporánea está, como ocurrió muchas veces, especialmente bien diagnosticado por sus enemigos. Por eso, el influyente libro de Jaron Lanier, *You Are Not a Gadget* [*No somos computadoras*] se refiere al "maoísmo digital" y a la "mente de colmena" que domina el espacio virtual contemporáneo, minando el principio de propiedad intelectual, bajando los estándares culturales y conduciendo a la muerte potencial de la cultura como tal.[1]

Por lo tanto lo que tenemos aquí no tiene que ver con el trabajo como liberación, sino más bien con liberarse del trabajo, al menos de sus aspectos manuales y "opresivos". Pero, ¿en qué medida este proyecto es realista? ¿Es incluso posible liberarse del trabajo? De hecho el arte contemporáneo confronta la teoría marxista tradicional de la producción de valor con una pregunta difícil: si el valor "original" de un producto refleja la acumulación de trabajo que tiene, entonces, ¿cómo puede un readymade adquirir valor adicional como obra de arte a pesar del hecho de que el artista no parece haber invertido ningún trabajo adicional en él? Es en este sentido que la concepción del arte post-Duchamp más allá del trabajo parece constituir el contraejemplo más efectivo de la teoría marxista del valor, en tanto ejemplo de creatividad "pura" e "inmaterial" que trasciende toda concepción tradicional de la producción de valor como resultado del trabajo manual. Pareciera que en este caso, la decisión del artista de ofrecer cierto objeto como una obra de arte y la decisión de la institución arte de aceptar ese objeto como una obra de arte son suficientes para producir una mercancía sin involucrar ningún trabajo manual. Y la expansión de esta práctica artística supuestamente inmaterial dentro de la totalidad de la economía por medio de Internet ha producido la ilusión de que la liberación del trabajo post-Duchamp a través de la creatividad "inmaterial" –y no la liberación marxista del trabajo– abre el espacio para una nueva utopía de multitudes creativas. La única precondición necesaria para esta apertura, sin embargo, parece ser una crítica

1. Jaron Lanier, *No somos computadoras. Un manifiesto*, Debate, México, 2012.

de las instituciones que contiene y frustra la creatividad de las multitudes indecisas a través de una política de inclusión y exclusión selectiva.

Sin embargo, aquí debemos considerar cierta confusión respecto de la noción de "institución". Especialmente en el marco de la "crítica institucional", las instituciones del arte son consideradas fundamentalmente como estructuras de poder que definen qué se incluye o excluye de la mirada del público. Así, las instituciones del arte se analizan generalmente en términos "idealistas", no materiales. Por el contrario, en términos materiales, las instituciones del campo del arte se presentan a sí mismas más como edificios, espacios, depósitos, etc., lo cual requiere una cantidad de trabajo manual para poder construirlas, mantenerlas y usarlas. Por eso uno podría decir que el rechazo del trabajo "no-alienado" post-Duchamp ha colocado al artista nuevamente en la posición de usar trabajo manual alienado para transferir ciertos objetos materiales desde fuera del espacio del arte hacia su interior o viceversa. La creatividad inmaterial pura se revela aquí como mera ficción, en tanto el trabajo artístico tradicional no alienado es simplemente sustituido por el trabajo manual y alienado de transportar objetos. El arte post-Duchamp más-allá-del-trabajo se revela a sí mismo, de hecho, como el triunfo del trabajo alienado y "abstracto" sobre el trabajo no-alienado y "creativo". Este trabajo alienado de transporte de objetos, combinado con el trabajo invertido en la construcción y el mantenimiento de los espacios del arte, es lo que finalmente produce valor artístico bajo las condiciones del arte post-Duchamp. La revolución duchampiana no conduce a la liberación del artista respecto del trabajo sino a su proletarización por la vía del trabajo alienado de la construcción y el transporte. De hecho, las instituciones del campo del arte contemporáneo ya no necesitan del artista como productor tradicional. Es más, el artista de

hoy es habitualmente contratado por cierto período de tiempo como trabajador que lleva adelante tal o cual proyecto institucional. Por otro lado, artistas de gran éxito comercial como Jeff Koons y Damien Hirst se convirtieron hace tiempo en empresarios.

La economía de Internet exhibe esta economía del arte post-Duchamp incluso para un espectador externo. Internet es, de hecho, no más que una red telefónica modificada, un medio de transporte de señales eléctricas. Si no se establecen ciertas líneas de comunicación, si no se producen ciertos dispositivos, si no se instala y se paga por cierto acceso, entonces simplemente no hay Internet ni espacio virtual. Para usar términos marxistas tradicionales, uno puede decir que las grandes corporaciones de tecnología comunicativa y de información controlan las bases materiales de Internet y los medios para la producción de realidad virtual: su hardware. De este modo, Internet nos ofrece una interesante combinación de hardware capitalista y software comunista. Cientos de millones de los así llamados "productores de contenidos" cuelgan sus contendidos en Internet sin recibir ningún tipo de compensación, con el contenido producido no tanto por el trabajo intelectual de generar ideas como por el trabajo manual de usar el teclado. Y las ganancias son apropiadas por las corporaciones que controlan los medios materiales de producción virtual.

El paso decisivo en la proletarización y explotación del trabajo intelectual y artístico se dio, por supuesto, con el surgimiento de Google. El motor de búsqueda de Google opera fragmentando los textos individuales en una masa no diferenciada de basura verbal: cada texto individual que tradicionalmente se mantiene junto gracias a la intención del autor resulta disuelto, con oraciones particulares que se pescan y se recombinan con otras oraciones perdidas que supuestamente tienen

el mismo "tema". Por supuesto, el poder unificador de la intención autoral ya ha sido criticado por la filosofía reciente, del modo más notable por la deconstrucción derridiana. Y de hecho, esta deconstrucción ya había efectuado una confiscación simbólica y una colectivización de textos individuales, al removerlos del control autoral y entregarlos al pozo negro sin fondo de la "escritura" anónima y sin sujeto. Fue un gesto que inicialmente apareció como emancipatorio, por estar de algún modo sincronizado con ciertos sueños comunistas y colectivos. Pero mientras Google lleva adelante el programa deconstruccionista de la colectivización de la escritura, no parece hacer mucho más. Hay, sin embargo, una diferencia entre la deconstrucción y el acto de googlear: Derrida entendía la deconstrucción en términos puramente "idealistas" como una práctica infinita e incontrolable, mientras que los algoritmos de búsqueda de Google no son infinitos sino finitos y materiales, sujetos a la apropiación, control y manipulación de la corporación. La remoción del control autoral, intencional e ideológico sobre la escritura no condujo a su liberación. Por el contrario, en el contexto de Internet, la escritura ha quedado sujeta a un tipo diferente de control a través del hardware y del software corporativo, a través de las condiciones materiales de producción y distribución de la escritura. En otras palabras, al eliminar completamente la posibilidad de trabajo no alienado, artístico, cultural y autoral, Internet completa el proceso de proletarización del trabajo que había comenzado en el siglo XIX. El artista se vuelve aquí un trabajador alienado no muy diferente de cualquier otro en el proceso de producción contemporáneo.

Entonces surge otra pregunta. ¿Qué pasa con el cuerpo del artista cuando el trabajo de la producción artística se convierte en trabajo alienado? La respuesta es sencilla: el cuerpo del artista se vuelve un ready-

made. Foucault ya había llamado la atención sobre el hecho de que el trabajo alienado produce el cuerpo del trabajador así como produce los productos industriales; el cuerpo del trabajador es disciplinado y simultáneamente expuesto a la vigilancia externa, un fenómeno que Foucault caracterizó como "panoptismo".[2] Como resultado, este trabajo industrial alienado no puede entenderse solamente en términos de su productividad externa; debe tomarse en cuenta necesariamente el hecho de que este trabajo también produce el cuerpo mismo del trabajador como un dispositivo confiable, como un instrumento "objetivizable" de trabajo alienado e industrial. Y esto puede incluso verse como el mayor logro de la modernidad, ya que ahora estos cuerpos modernizados pueblan los espacios contemporáneos burocráticos, administrativos y culturales en los que aparentemente no se produce nada material más allá de esos mismos cuerpos. Uno puede decir que es precisamente este cuerpo del trabajador modernizado el que es usado por el arte como readymade. Sin embargo, el artista contemporáneo no necesita entrar a una fábrica o a una oficina administrativa para encontrar este cuerpo. Bajo las condiciones actuales de trabajo artístico alienado, el artista advierte que ese es su propio cuerpo.

Es más, en el arte performativo, el video, la fotografía y demás, el cuerpo del artista se ha vuelto, de manera creciente en las últimas décadas, el foco del arte contemporáneo. Y uno puede decir que hoy en día el artista se preocupa cada vez más por la exposición de su cuerpo como un cuerpo-para-el-trabajo (a través de la mirada del espectador o de la cámara que recrea la exposición panóptica a la que se someten los cuerpos

2. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

que trabajan en la fábrica o en la oficina). Un ejemplo de esta exposición a tal cuerpo-para-el-trabajo puede encontrarse en la muestra de Marina Abramović, "The Artist Is Present" [El artista está presente], en el MoMA de Nueva York, en 2010. Cada día de la muestra, Abramović se sentó en el atrio del MoMA, durante el horario en que el museo estaba abierto, manteniendo la misma pose. Así, Abramović recreó la situación de un oficinista cuya ocupación principal es sentarse en el mismo lugar cada día y que lo vean sus superiores, más allá de lo que haga. Y podemos decir que la performance de Abramović era una ilustración perfecta de la idea foucaultiana de que la producción del cuerpo del trabajador es el efecto primordial del trabajo moderno y alienado. Precisamente por no hacer ninguna tarea durante el tiempo en el que estaba presente, Abramović tematizó la increíble disciplina, resistencia y esfuerzo físico que se requiere para simplemente estar presente en el lugar de trabajo desde el comienzo y hasta el fin del horario laboral. A la vez, el cuerpo de Abramović se sometió al mismo régimen de exposición que tiene cualquier obra del MoMA, que se cuelga de una pared o permanece ahí durante las horas en que el museo está abierto al público. Y así como generalmente asumimos que estas pinturas y esculturas no cambian de lugar o desaparecen cuando no están expuestas a la mirada del visitante durante el tiempo en que el museo está cerrado, tendemos a imaginar que el cuerpo inmovilizado de Abramović permanecerá por siempre en el museo, inmortalizado al igual que las otras obras del museo. En este sentido, "The Artist Is Present" crea una imagen del cadáver viviente como la única perspectiva de inmortalidad que nuestra civilización puede ofrecerle a sus ciudadanos.

El efecto de inmortalidad resulta reforzado por el hecho de que esta performance es una recreación y una repetición de otra que Abramović hizo con Ulay cuando

eran más jóvenes, en la que se sentaron uno frente al otro en el espacio de la exhibición durante las horas en que el museo estaba abierto. En "The Artist is Present", el lugar de Ulay frente a Abramović puede ser ocupado por cualquier visitante. Esta sustitución demuestra cómo el cuerpo del artista en tanto cuerpo-para-el-trabajo se desconecta –a través del carácter alienado y "abstracto" de la obra moderna– de su cuerpo natural y mortal. El cuerpo-para-el-trabajo que tiene el artista puede sustituirse por cualquier otro cuerpo que esté listo y sea capaz de llevar adelante el mismo trabajo de autoexposición. Así, en la parte principal y retrospectiva de la muestra, las performance anteriores de Abramović y Ulay son repetidas/reproducidas de dos modos diferentes: a través de la documentación del video y a través de los cuerpos desnudos de los actores contratados. Aquí, nuevamente, la desnudez de estos cuerpos era más importante que su particular forma o incluso su género (en un caso, debido a consideraciones prácticas, Ulay fue representado por una mujer). Hay muchos que hablan de la naturaleza espectacular del arte contemporáneo. Pero en cierto sentido, el arte contemporáneo efectúa la inversión del espectáculo tal como lo encontramos en el teatro y en el cine, entre otros ejemplos. En el teatro, el cuerpo del actor también se presenta como inmortal en tanto pasa por muchos procesos de metamorfosis, transformándose a sí mismo en los cuerpos de los otros en la medida en que desempeña diferentes roles. Por el contrario, en el arte contemporáneo, el cuerpo-para-el-trabajo del artista acumula diferentes roles (como en el caso de Cindy Sherman) o, como en el caso de Abramović, diferentes cuerpos vivientes. El cuerpo-para-el-trabajo del artista es idéntico a sí mismo y simultáneamente intercambiable porque es el cuerpo del trabajo abstracto y alienado. En su conocido libro *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de*

teología política medieval,[3] Ernst Kantorowicz ilustra el problema histórico que plantea la figura del rey al asumir simultáneamente dos cuerpos: uno natural y mortal y otro oficial, institucional, intercambiable e inmortal. De manera análoga podemos decir que cuando el artista expone su cuerpo, es el segundo, el cuerpo-para-el-trabajo, el que resulta expuesto. Y en el momento de su exhibición, este cuerpo-para-el-trabajo también revela el valor del trabajo acumulado en la institución arte (según Kantorowicz, los historiadores del medioevo se han referido a las "corporaciones"). En general, cuando visitamos un museo, no nos damos cuenta de la cantidad de trabajo que se requiere para colgar pinturas de las paredes o ubicar las esculturas en su lugar. Pero este esfuerzo se vuelve inmediatamente visible cuando un visitante queda confrontado con el cuerpo de Abramović; el esfuerzo físico invisible de mantener el cuerpo en la misma posición durante mucho tiempo produce una "cosa" –un readymade– que captura la atención de los visitantes y les permite contemplar el cuerpo de Abramović durante horas.

Uno puede pensar que solo los cuerpos laborales de las celebridades contemporáneas se exponen a la mirada pública. Sin embargo, incluso la persona más típica y "normal" hoy documenta permanentemente su cuerpo-para-el-trabajo a través de la fotografía, el video, los sitios web y demás. Y además de eso, la vida cotidiana está expuesta no solo a la vigilancia institucional, sino también a la expansión constante de la esfera de la cobertura mediática. Innumerables *sitcoms* inundan las pantallas de televisión a lo largo del mundo, exponiéndonos a los cuerpos-para-el-trabajo de

3. Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Akal, 2012.

médicos, campesinos, pescadores, presidentes, estrellas de cine, obreros, matones mafiosos, enterradores y hasta zombies y vampiros. Y es precisamente esta ubicuidad y universalidad del cuerpo-para-el-trabajo y de su representación la que lo hace especialmente interesante para el arte. Incluso si los cuerpos primarios y naturales de nuestros contemporáneos son diferentes y sus cuerpos secundarios y dedicados al trabajo son intercambiables. Y es justamente esta "intercambiabilidad" la que une al artista con su audiencia. Hoy el artista comparte el arte con el público así como algunas vez compartió con él la religión o la política. Ser un artista ha dejado de ser un destino exclusivo, y en cambio se ha vuelto una característica de la sociedad como totalidad, en su nivel más íntimo, cotidiano y corporal. Y aquí el artista encuentra otra oportunidad para instalar un reclamo universalista, como una mirada que se adentra en la duplicidad y la ambigüedad de los dos cuerpos del artista.

LOS TRABAJADORES DEL ARTE, ENTRE LA UTOPÍA Y EL ARCHIVO

El tema de este ensayo es el trabajo artístico. Ahora bien, por supuesto yo no soy un artista. Aunque el trabajo artístico es bastante específico en ciertos aspectos, a la vez no es completamente autónomo. Depende de condiciones –sociales, económicas, técnicas y políticas– de producción, distribución y presentación estéticas más generales. Durante las últimas décadas estas condiciones cambiaron drásticamente debido a la emergencia, sobre todo, de Internet. Durante la modernidad, el museo era la institución que definía el régimen dominante bajo el cual funcionaba el arte. Pero en nuestros días, Internet ofrece una alternativa para la producción y distribución del arte, una posibilidad que adopta el siempre creciente número de artistas. ¿Cuáles son las razones por las cuales a la gente le gusta Internet, especialmente en el caso de artistas y escritores?

Obviamente, en primer lugar a uno le gusta Internet porque no es selectiva o al menos es mucho menos selectiva que el museo o que las editoriales tradicionales.

Es más, la pregunta que siempre preocupó a los artistas en relación con el museo era sobre los criterios de selección, es decir, ¿por qué algunas obras ingresan al museo y otras no? Conocemos, de algún modo, las teorías católicas de selección según las cuales una obra merece ser elegida por el museo: ser buena, hermosa, inspiradora, original, creativa, poderosa, expresiva, históricamente relevante y otros cientos de criterios semejantes. Sin embargo, estas teorías colapsaron históricamente porque nadie podía explicar por qué una obra era más hermosa y original que otra. Así, se impusieron otras teorías, un poco más protestantes o incluso calvinistas. De acuerdo con ellas, se optaba por ciertas obras porque habían sido elegidas. El concepto de un poder divino, soberano y sin ninguna necesidad de legitimación se transfería al museo. Esta teoría protestante que remarca el poder incondicionado para elegir es una precondición para la crítica institucional –el museo es criticado por cómo usa y abusa de este supuesto poder.

Ahora bien, este tipo de crítica institucional no tiene mucho sentido en el caso de Internet. Por supuesto que hay ejemplos de censura política en Internet a cargo de ciertos estados, pero no hay censura estética. Todos pueden poner en Internet cualquier texto o cualquier material visual de cualquier tipo y hacerlos accesibles a nivel global. Obviamente, los artistas se quejan con frecuencia de que sus producciones se hunden en el océano de información que circula en Internet. Internet se presenta como un gran basurero en el que todo desaparece y nunca logra alcanzar el nivel de atención pública que uno esperaba obtener. Pero la nostalgia de los viejos tiempos de la censura estética a cargo del sistema de museos y galerías que velaban por la calidad, la innovación y la creatividad estética, no conduce a ninguna parte. A fin de cuentas, todos buscan en Internet información sobre los propios amigos y sobre

lo que están haciendo ahora. Uno sigue ciertos blogs, ciertas páginas, revistas electrónicas y espacios de información, e ignora todo lo demás. El mundo del arte es solo una pequeña parte de este espacio digital público y el mundo del arte mismo ya está muy fragmentado. Por lo tanto, incluso si hay muchas quejas sobre la invisibilidad de Internet, nadie está realmente interesado en la observación total: todos buscan información específica y están listos para ignorar todo el resto.

De todos modos, la impresión de que Internet como totalidad es inobservable define nuestra relación con ella: tendemos a pensarla en términos de flujo infinito de información que trasciende el límite de nuestro control individual. Pero, de hecho, Internet no es el lugar del flujo de información, es una máquina que detiene e invierte ese flujo. La inobservabilidad de Internet es un mito. El medio de Internet es la electricidad. Y el suministro de electricidad es finito. Por lo tanto, Internet no puede soportar un flujo infinito de información; está basada en un número definido de cables, terminales, computadoras, teléfonos móviles y otros equipos. Su eficiencia se basa justamente en su finitud y por lo tanto, en su observabilidad. Los motores de búsqueda como Google así lo demuestran. Hoy en día, uno escucha mucho sobre el grado creciente de vigilancia, especialmente a través de Internet. Pero la vigilancia no es algo externo a la web o un uso técnico específico. Internet es, por definición, una máquina de vigilancia; divide el flujo de información en operaciones pequeñas, rastreables y reversibles y así ubica a cada usuario bajo vigilancia real o posible. Internet crea un campo de visibilidad, accesibilidad y transparencia total.

Los individuos y las organizaciones tratan, por supuesto, de escapar de esta visibilidad total creando sistemas sofisticados de claves y protección de información. Hoy la subjetividad es una construcción téc-

nica: el sujeto contemporáneo se define como dueño de una serie de claves que conoce y los demás no. El sujeto contemporáneo es, fundamentalmente, alguien que guarda un secreto. En cierto modo, es una definición de sujeto muy tradicional: el sujeto siempre se definió como el que conoce algo sobre sí que nadie –excepto Dios, quizás– pueden conocer justamente porque los demás están ontológicamente incapacitados para "leernos los pensamientos". Sin embargo, hoy en día nos las vemos con secretos que no están ontológicamente sino técnicamente protegidos. Internet es el lugar en el que el sujeto se constituye originalmente como transparente, observable y solo después empieza a estar técnicamente protegido para ocultar el secreto revelado originalmente. Sin embargo, toda protección técnica puede eliminarse. Hoy en día, el *hermeneutiker* se vuelve hacker. Internet es el lugar de las guerras cibernéticas en las que el trofeo es el secreto. Conocerlo implica tener bajo control al sujeto que se constituye a partir de ese secreto; las guerras cibernéticas son guerras de subjetivación y de-subjetivación. Sin embargo, estas guerras pueden tener lugar solo porque Internet es originalmente el lugar de la transparencia.

Ahora bien, ¿qué significa esta transparencia original para los artistas? Me parece que el verdadero problema con Internet no es Internet como lugar de distribución y exhibición del arte sino como lugar de trabajo. Bajo el régimen del museo, el arte se producía en un lugar –el atelier del artista– y se mostraba en otro –el museo. El surgimiento de Internet borró esta diferencia entre producción y exhibición del arte. En la medida en que involucra el uso de Internet, el proceso de producción estética está siempre expuesto, de principio a fin. Antes, solo los trabajadores industriales actuaban bajo la mirada de otros –bajo ese control constante que Michel Foucault describe de manera tan elocuente.

Los escritores o los artistas trabajaban retirados, más allá del panóptico y el control público. Sin embargo, si los así llamados trabajadores creativos usan Internet, están sujetos al mismo grado de vigilancia, o incluso más, que uno de los trabajadores foucaultianos. La única diferencia es que esta vigilancia es más hermenéutica que disciplinaria.

Los resultados de la vigilancia son vendidos por las corporaciones que controlan la web porque poseen los medios de producción, las bases técnicas y materiales de Internet. Uno no debería olvidar que Internet está en manos privadas y que el rédito que produce viene fundamentalmente de la publicidad dirigida. Aquí nos encontramos frente a un fenómeno interesante: la monetarización de la hermenéutica. La heremenéutica clásica que buscaba al autor detrás del trabajo fue criticada por los teóricos del estructuralismo y del *close reading*, que pensaban que no tenía sentido ir a la caza de secretos ontológicos que eran, por definición, inaccesibles. Hoy en día, esta hermenéutica tradicional renace como medio de explotación económica extra de los sujetos que operan Internet, donde todos los secretos son originalmente revelados. Acá el sujeto no está escondido detrás de su trabajo. La plusvalía que tal sujeto produce y que resulta apropiada por las corporaciones de Internet es el valor hermenéutico: el sujeto no solo hace algo en Internet, también se revela a sí mismo como ser humano con ciertos intereses, deseos y necesidades. La monetarización de la hermenéutica clásica es uno de los procesos más interesantes con los que uno se confronta en el curso de las últimas décadas.

A primera vista pareciera que para los artistas esta exposición permanente tiene más aspectos positivos que negativos. La resincronización de la producción y la exposición del arte a través de la web parece mejorar las cosas en lugar de empeorarlas. Es más, esta resin-

cronización implica que, como artista, uno no necesita ejecutar ningún producto final, ninguna obra de arte. La documentación del proceso del hacer estético ya es una obra. La producción estética, la presentación y la distribución son coincidentes. El artista es un blogger. En el mundo del arte contemporáneo, casi todos actúan como bloggers –artistas individuales pero también las instituciones estéticas e incluso los museos. Ai Weiwei es paradigmático en este sentido. El artista de Balzac que nunca podía presentar su obra no tendría problemas bajo estas nuevas condiciones: la documentación de sus esfuerzos para crear una obra magistral ya sería su obra. Por lo tanto, Internet funciona más como una iglesia que como un museo. Como tan célebremente lo anunciara Nietzsche, "Dios ha muerto", y por eso hemos perdido al espectador. El surgimiento de Internet implica el regreso del espectador universal. Así pareciera que estamos de vuelta en el paraíso y que, como los santos, hacemos el trabajo inmaterial de simplemente existir bajo la mirada divina. De hecho, la vida de los santos puede describirse como un blog leído por Dios y que permanece ininterrumpido incluso después de la muerte del santo. Entonces, ¿por qué todavía necesitamos tener secretos? ¿Por qué deberíamos rechazar la transparencia total? La respuesta a estas preguntas depende de la respuesta a un interrogante más fundamental que concierne a Internet: ¿produce Internet el regreso de Dios o del genio maligno cartesiano con su mal de ojo?

Yo diría que Internet no es el paraíso sino más bien el infierno o, si se quiere, el infierno y el paraíso juntos. Jean-Paul Sartre ya dijo que el infierno son los otros, la vida bajo la mirada de los otros (y Jacques Lacan dijo después que la mirada de los otros emana de un ojo malvado, de una mirada que produce el mal de ojo). Sartre sostuvo que la mirada de los otros "nos cosifica" y de este modo niega las posibilidades de cambio

que definen nuestra subjetividad. Sartre concibe a la subjetividad humana como un "proyecto" dirigido hacia el futuro –y este proyecto como un secreto ontológicamente garantizado porque nunca puede revelarse aquí y ahora sino solo en el futuro. En otras palabras, Sartre entendía al sujeto humano como sujeto en lucha contra la identidad que le había otorgado la sociedad. Esto explica por qué consideraba la mirada de los otros como un infierno: en la mirada del otro vemos que perdimos la batalla y que somos prisioneros de esa identidad socialmente codificada que se nos asignó.

Entonces, podemos tratar de evitar la mirada del otro por un tiempo para ser capaces de revelar nuestro "verdadero ser" después de cierto período de reclusión, para reaparecer en público bajo una forma nueva, en una forma nueva. Este estado de ausencia temporaria es constitutivo de lo que llamamos proceso creativo. De hecho define justamente, lo que llamamos proceso creativo. André Breton narra la historia de un poeta francés que, cuando se iba a dormir, ponía un cartel en la puerta que decía: Silencio, poeta trabajando. Esta anécdota sintetiza una mirada tradicional del trabajo creativo: es creativo porque tiene lugar más allá del control público, incluso más allá del control que ejerce la conciencia del autor. Este período de ausencia puede durar días, meses, años o incluso toda la vida. Una vez concluido, se espera que el autor presente una obra (incluso puede encontrarse entre sus papeles póstumos) que será entonces considerada creativa precisamente porque parece emerger casi de la nada. En otras palabras, el trabajo creativo es un trabajo que supone la desincronización del tiempo de trabajo respecto del tiempo de exposición de los resultados de esa obra. El trabajo creativo se practica en un tiempo paralelo, de reclusión, en secreto, y por lo tanto, produce un efecto de sorpresa cuando este tiempo paralelo resulta resin-

cronizado con el tiempo del público. Es por eso que el sujeto de la práctica estética tradicionalmente quiere permanecer oculto, invisible, existir en un tiempo aparte. La razón no es que los artistas hayan cometido ciertos crímenes o escondido secretos comprometedores que quieren mantener lejos de la mirada de los otros. La mirada de los otros se vive como una mirada maligna, no cuando quiere penetrar en nuestros secretos y volverlos transparentes (una mirada así de penetrante es más bien halagadora y atractiva), sino cuando niega que tengamos secretos, cuando nos reduce a lo que esa mirada ve y registra.

La práctica artística se entiende habitualmente como individual y personal pero ¿qué significan estos términos? Lo individual se entiende siempre como lo que es diferente de los demás (en una sociedad totalitaria todos son iguales; en una sociedad democrática y pluralista, todos son diferentes y respetados en tanto diferentes). Sin embargo, aquí el punto no es tanto la diferencia de uno respecto de los demás sino la diferencia respecto de sí mismo, el rechazo a ser identificado de acuerdo con los criterios generales de identificación. Es más, los parámetros para definir nuestra identidad codificada socialmente nos resultan completamente extraños. No hemos elegido nuestros nombres, no hemos estado presentes de manera consciente el día de nuestro nacimiento, no elegimos el nombre de la ciudad o de la calle donde se supone que tenemos que vivir, no elegimos a nuestros padres, ni nuestra nacionalidad, etc. Todos estos parámetros externos de nuestra existencia no tienen sentido para nosotros, no tienen correlato con ninguna evidencia subjetiva. Indican cómo nos ven los otros pero son totalmente irrelevantes para nuestra vida personal como sujetos.

Los artistas modernos practicaron una revuelta contra las identidades que les eran impuestas por los demás

–la sociedad, el Estado, la escuela, los padres, etc.– y a favor del derecho a la autoidentificación soberana. El arte moderno fue una búsqueda del "verdadero Yo". Aquí la cuestión no es si el verdadero yo es real o si es simplemente una ficción metafísica. La cuestión de la identidad no es una pregunta por la verdad sino por el poder: ¿quién tiene el poder sobre mi identidad, yo o la sociedad? Y de manera más general, ¿quién tiene el control, la soberanía sobre la taxonomía social y los mecanismos sociales de identificación?, ¿las instituciones del Estado o yo? Esto significa que la lucha contra mi propia persona pública y mi identidad nominal tiene también una dimensión pública y política porque está dirigida contra los mecanismos de identificación dominantes, contra la taxonomía social dominante con todas sus divisiones y jerarquías. Es por eso que el artista moderno dice: no me miren a mí; miren lo que estoy haciendo; este es mi verdadero yo –o tal vez mi no-Yo, mi ausencia de Yo. Más tarde los artistas abandonaron la búsqueda de ese yo oculto, verdadero. En cambio, empezaron a usar sus identidades nominales como readymades y a organizar con ellas un complicado juego. Pero esta estrategia todavía presupone la desidentificación de las identidades nominales y socialmente codificadas, para volverse capaz de re-apropiarse de ellas artísticamente, transformarlas y manipularlas. La modernidad fue la época del deseo de utopía. La expectativa utópica no es más que el proyecto personal de descubrir o construir el verdadero Yo que se vuelve exitoso y socialmente reconocido. En otras palabras, el proyecto individual de búsqueda del verdadero Yo adquiere una dimensión política. El proyecto artístico se vuelve un proyecto revolucionario que busca la transformación total de la sociedad y la obliteración de las taxonomías existentes. Aquí el verdadero yo se resocializa, por medio de la creación de la verdadera sociedad.

Ahora bien, el sistema del museo es ambivalente en relación con este deseo utópico. Por una parte, el museo le ofrece al artista la posibilidad de trascender su propia época con todas sus taxonomías e identidades nominales. El museo promete llevar la obra del artista al futuro (esta es una promesa utópica). Sin embargo, el museo traiciona esta promesa en el momento mismo en que la cumple. La obra del artista se traslada al futuro pero la identidad nominal del artista se reimpone sobre su obra. En el catálogo del museo leemos otra vez el mismo nombre, fecha de nacimiento, lugar, nacionalidad, etc. Es por eso que el arte moderno quería destruir los museos. Sin embargo, Internet traiciona la búsqueda del verdadero Yo de un modo incluso más radical que el museo porque inscribe esta búsqueda desde el comienzo –y no simplemente al final– otra vez dentro de la identidad nominal y socialmente codificada. Mientras tanto, los proyectos revolucionarios, a su vez, se historizan. Podemos verlo hoy, cuando la vieja humanidad del comunismo se renacionaliza y se reinscribe en la historia nacional rusa, china, etc.

Hoy, en la así llamada posmodernidad, la búsqueda del verdadero yo –y por lo tanto, la verdadera sociedad en la que ese yo genuino podría revelarse– se proclama obsoleta. Por lo tanto, tendemos a hablar de la posmodernidad como una época post-utópica. Pero no es del todo cierto. La posmodernidad no abandonó la lucha contra la identidad nominal del sujeto; de hecho, incluso radicalizó esta lucha. La posmodernidad tenía su propia utopía, una utopía de autodisolución del sujeto en el infinito y anónimo flujo de energía, deseo o juego de significantes. En lugar de abolir el Yo nominal y social a partir del descubrimiento del verdadero Yo por medio de la producción artística, la teoría estética posmoderna puso todas sus esperanzas en la completa pérdida de la identidad a través del proceso de reproducción; una

estrategia diferente para el mismo objetivo. La euforia utópica posmoderna que provocaba la noción de reproducción está muy bien ejemplificada por el fragmento que sigue del libro *En las ruinas del museo* (1993), de Douglas Crimp. En este libro tan conocido, Crimp sostiene, en relación con Walter Benjamin: "A través de la tecnología de reproducción, el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador da paso a la franca confiscación, cita, parafaseo, acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo, resultan socavadas".[1] El flujo de reproducciones desborda el museo y, en él, la identidad individual se ahoga. Durante algún tiempo, Internet se convirtió en el lugar en el que se proyectaron estos sueños utópicos posmodernos (sueños sobre la disolución de todas las identidades en el juego infinito de los significantes). El rizoma globalizado tomó el lugar de la humanidad comunista.

Sin embargo, Internet se ha vuelto no tanto un lugar de cumplimiento como una suerte de tumba de las utopías posmodernas, así como el museo se volvió una tumba de las utopías modernas. Sin embargo, el aspecto más importante de Internet es que cambia fundamentalmente la relación entre original y copia, como lo describió Benjamin, y así transforma el proceso anónimo de reproducción en algo calculable y personalizado. En Internet, cada significante libre resulta direccionado. El flujo desterritorializado de información se re-territorializa.

Walter Benjamin distinguía el original, definido por su "aquí y ahora" y la copia que es deslocalizada, topológicamente indeterminada, y carente de "aquí y ahora".

1. Douglas Crimp "On the Museum's Ruins", The MIT Press, 1993.

Ahora bien, la reproducción digital contemporánea no es, de ninguna manera, deslocalizada, su circulación no está topológicamente indeterminada y no se presenta a sí misma bajo la forma de la multiplicidad que Benjamin describió. En Internet cada archivo tiene su dirección y, por lo tanto, su lugar. El mismo archivo con una dirección distinta es un archivo distinto. Aquí, el aura de originalidad no está perdida sino que ha sido sustituida por un tipo diferente de aura. En Internet, la circulación de la información digital no produce copias sino nuevos originales. Y esta circulación es completamente rastreable. La información individual nunca se desterritorializa. Es más, cada imagen o texto que está en Internet no solo tiene su lugar único y específico, sino también su momento único de aparición. Internet registra cada momento en el que cierta información se cliquea, se le da un "me gusta", se transfiere o se transforma. Del mismo modo, una imagen digital no puede ser meramente copiada (como sí puede hacerse con una imagen analógica y reproducida mecánicamente), sino que siempre tiene que ser objeto de una performance o de una exhibición. Y cada performance de un archivo digital se fecha y se archiva.

Durante toda la época de la reproductibilidad técnica se habló mucho del fin de la subjetividad. Heidegger nos dijo que *die Sprache spricht* (la lengua habla), más que ser usada por un individuo. Marshall McLuhan nos dijo que el medio es el mensaje y luego, la deconstrucción derridiana y las máquinas de deseo deleuzianas nos enseñaron a deshacernos de las últimas ilusiones con respecto a la posibilidad de identificar y estabilizar una subjetividad. Sin embargo, ahora nuestra "alma digital" o "virtual" se volvió nuevamente rastreable y visible. Nuestra experiencia de la contemporaneidad se define no tanto por la presencia de las cosas para nosotros como espectadores como por nuestra presencia

ante la mirada un espectador desconocido y oculto. Sin embargo, no conocemos a este espectador; no tenemos acceso a su imagen, si es que tiene una. En otros términos: el espectador universal oculto de Internet puede pensarse solo como sujeto de la conspiración universal. La reacción a esta conspiración universal necesariamente adopta la forma de una contra-conspiración: uno protege su alma del mal de ojo, del ojo malvado. La subjetividad contemporánea ya no puede descansar en su disolución en el flujo de significantes porque este flujo se volvió controlable y rastreable. Así, un nuevo sueño utópico surge, el verdadero sueño contemporáneo: el sueño de una palabra cuyo código indescifrable protegerá para siempre nuestra subjetividad. Queremos definirnos como un secreto más secreto que el secreto ontológico, el secreto que ni Dios puede descubrir. El ejemplo paradigmático de este sueño se encuentra en la práctica de WikiLeaks.

El objetivo de WikiLeaks habitualmente se piensa como la libre circulación de la información, el establecimiento de un libre acceso a los secretos de Estado. Pero, al mismo tiempo, la práctica de WikiLeaks demuestra que el acceso universal solo puede darse bajo la forma de una conspiración universal. En una entrevista, Julian Assange dice: "Entonces, si tú y yo nos ponemos de acuerdo sobre un código de encriptación particular, y es matemáticamente sólido, ni siquiera las fuerzas de cada superpotencia ejercida sobre ese código pueden romperlo. Aunque un Estado desee hacerle algo a una persona, simplemente puede no ser posible que ese Estado lo haga y, en este sentido, las matemáticas y las personas son más fuertes que las superpotencias". La transparencia se basa aquí en la radical falta de transparencia. La apertura universal se basa en la cerrazón más perfecta. El sujeto se hace oculto, invisible, se toma su tiempo para volverse operativo. La invisibilidad de la subjeti-

vidad contemporánea está garantizada en la medida en que su código de cifrado no pueda hackearse, en la medida en que el sujeto permanezca en el anonimato, no identificable. Es la invisibilidad misma protegida con contraseña la que le garantiza a la subjetividad el control sobre sus operaciones y manifestaciones digitales.

Por supuesto, hablamos de Internet tal como la conocemos. Sin embargo, creo que es muy probable que el estado actual de Internet cambie radicalmente debido a las próximas guerras cibernéticas. Estas guerras cibernéticas ya se anuncian y van a destruir, o al menos a dañar seriamente Internet como medio de comunicación y como mercado dominante. El mundo contemporáneo se parece mucho al mundo del siglo XIX. Se trataba de un mundo definido por la política de apertura de mercados, el capitalismo creciente, la cultura de la fama, el retorno de la religión, el terrorismo y el contraterrorismo. La Primera Guerra Mundial destruyó este mundo e hizo imposible la política de apertura de mercados. Finalmente, los intereses geopolíticos y militares de los Estados-Nación individuales se mostraron como más potentes que sus intereses económicos. Siguió un largo período de guerras y revoluciones. Veamos lo que nos depara el futuro cercano.

//

Me gustaría cerrar este trabajo con una reflexión más general sobre la relación entre archivo y utopía. Como he tratado de mostrar, el impulso utópico siempre tiene que ver con el deseo del sujeto de salir de su propia identidad definida históricamente, de abandonar su lugar en la taxonomía histórica. En cierto modo, el archivo le da al sujeto la esperanza de sobrevivir a su propia contemporaneidad y revelar su verdadero ser en el futuro porque el archivo promete mantener los textos

o las obras de arte de este sujeto y hacerlos accesibles después de su muerte. Esta utopía o, al menos, esta promesa heterotópica que el archivo le da al sujeto es crucial para su capacidad de desarrollar una distancia y una actitud crítica hacia su propio tiempo y su audiencia inmediata.

Los archivos son habitualmente concebidos como medios para conservar el pasado, para presentar el pasado en el presente. Pero, de hecho, los archivos son al mismo tiempo, e incluso primariamente, las máquinas de transportar el presente hacia el futuro. Los artistas hacen su trabajo no solo para la contemporaneidad sino también para los archivos del arte, lo cual implica pensar en un futuro en el que el trabajo del artista seguirá presente. Esto produce una diferencia entre política y arte. Los artistas y los políticos comparten el aquí y ahora del espacio público y ambos quieren modelar el futuro (que es lo que une arte y política). Pero el arte y la política modelan el futuro de modos diferentes. Los políticos consideran el futuro como resultado de acciones que tienen lugar en el aquí y ahora. La acción política tiene que ser eficiente, producir resultados, transformar la vida social. En otras palabras, la práctica política forma el futuro pero esta desaparece en y a través de ese futuro y resulta totalmente absorbida por sus propios resultados y consecuencias. El objetivo de la política es volverse obsoleta y ceder su lugar a la política del futuro.

El artista no solo trabaja dentro del espacio público de su tiempo sino también en el espacio heterogéneo de los archivos del arte donde sus obras ocupan un lugar entre las obras del pasado y del futuro. El arte, tal como funcionó en la modernidad y sigue funcionando hoy, no desaparece una vez que cumplió su función. Por el contrario, la obra permanece presente en el futuro. Y es precisamente esta presencia, futura y anticipada, de la obra de arte la que garantiza su influencia sobre

el futuro, su posibilidad de darle forma a ese futuro. La política le da forma al futuro al desaparecer. El arte le da forma al futuro en su prolongada presencia. Esto crea una brecha entre arte y política, una brecha que se ha presentado con suficiente frecuencia a través de la histórica trágica de la relación entre arte de izquierda y política de izquierda durante el siglo XX.

Es obvio: nuestros archivos están organizados históricamente. Y nuestro uso de estos archivos está definido todavía por la tradición decimonónica del siglo XIX. Así, tendemos a reinscribir póstumamente a los artistas en los contextos históricos de los cuales ellos en realidad buscan escapar. En este sentido, las colecciones de arte que preceden al historicismo del siglo XIX, las colecciones que querían ser colecciones de piezas de pura belleza, por ejemplo, solo a primera vista parecían ser inocentes. De hecho, ellas son más fieles al impulso utópico original que sus contrapartes historicistas más sofisticadas. Por eso, me parece que hoy empezamos a estar más interesados en una aproximación a nuestro pasado no historicista. Más interesados en la descontextualización y la reconstrucción de los fenómenos individuales del pasado que en su recontextualización. Más interesados en las aspiraciones utópicas que conducen a los artistas más allá de sus contextos históricos que en esos contextos mismos. Y me parece que es un buen desarrollo porque refuerza el potencial utópico del archivo y atenúa las posibilidades de traicionar la promesa utópica, ese potencial inherente a cualquier archivo más allá de cómo esté estructurado.

CUERPOS INMORTALES

En la famosa formulación de Michel Foucault, el Estado moderno puede definirse a partir del "derecho a hacer vivir y dejar morir" en oposición al antiguo Estado soberano que "toma la vida o la concede".[1] El Estado moderno se preocupa por las tasas de natalidad, por la salud y por atender las necesidades vitales de la población, concibiendo todo esto en términos estadísticos. Por lo tanto, según Foucault, el Estado moderno funciona fundamentalmente como un "biopoder" que se justifica a sí mismo en tanto asegura la supervivencia de las masas. La supervivencia del individuo, por supuesto, no está garantizada. Si la supervivencia de la población se presenta como uno de los objetivos del Estado, entonces la muerte "natural" de un individuo particular es aceptada pasiva-

1. Michel Foucault, *Hay que defender la sociedad*, Buenos Aires, Almagesto, 1992.

mente como algo inevitable y por lo tanto perteneciente al universo privado de ese individuo. La muerte de un individuo es, entonces, el límite insuperable del Estado como biopoder, un límite aceptado al respetar la esfera privada de la muerte natural. Y este límite fundamental no fue cuestionado ni siquiera por Foucault mismo.

Pero qué pasaría si existiera un biopoder capaz de radicalizar esta afirmación formulándola como un "hacer vivir y *no dejar* morir". Para decirlo de otro modo, ¿qué pasaría si el Estado se estableciera no solo para combatir la muerte colectiva sino también la individual, la muerte "natural", con el objetivo final de eliminarla por completo? Evidentemente este tipo de demanda suena utópica y de hecho lo es. Pero esta demanda fue expresada por muchos autores rusos antes y después de la Revolución de Octubre. Incluso muy en la línea de Foucault (aunque no era posible mencionarlo de manera específica), esta demanda radicalizada de un biopoder intensivo sirvió para justificar el poder creciente del Estado soviético. Los que apoyaban esta demanda de que la inmortalidad individual debía volverse un objetivo colectivo y político del Estado no pertenecían –excepto unos pocos casos– a los círculos de la *intelligentsia* marxista que llegó al poder después de la Revolución de Octubre y que pensaba en términos económicos y no de filosofía de vida. Pero las teorías puramente económicas no alcanzarían a justificar el inmenso número de víctimas y pérdidas que la revolución y la guerra civil subsecuente le exigió al país. Estos millones de muertos requieren otra justificación más elevada, el objetivo de alcanzar la vida eterna para todos. Y estas utopías biopolíticas reconciliaron mucho más a muchos intelectuales y artistas rusos con el poder soviético de lo que pudo hacerlo el marxismo por sí solo alguna vez, especialmente porque estas utopías tenían, a diferencia del marxismo "occidental", un genuino origen "ruso" en la obra de Nikolái Fiódorov.

Mientras la "filosofía de la causa común" que desarrolló Fiódorov a fines del siglo XIX recibió poca atención de parte del público durante su vida, las ideas fascinaron e influenciaron a lectores tan ilustres como Lev Tolstói, Fyodor Dostoyevski y Vladimir Solov'ev. Luego de la muerte del filósofo en 1903, su trabajo adquirió una creciente actualidad aunque permaneció fundamentalmente limitado al ámbito ruso. En síntesis, el proyecto de Fiódorov sobre la tarea común consiste en la creación de condiciones tecnológicas, sociales y políticas bajo las cuales sea posible resucitar a toda la gente que alguna vez estuvo viva –aunque sea a través de medios tecnológicos y artificiales. Según el modo en que Fiódorov concebía este proyecto, representaba la continuación de la promesa cristiana de que todos los que alguna vez estuvieron vivos resucitarían al final de los tiempos. La única diferencia es que Fiódorov no creía en una inmortalidad "abstracta" y "sin sangre", una inmortalidad del alma con independencia del cuerpo; tampoco era suficiente esperar pasivamente la segunda venida de Cristo. Fiódorov fue niño a fines del siglo XIX y, por lo tanto, creía que la existencia material era la única forma de existencia posible. La confianza de Fiódorov en la tecnología era inquebrantable porque la tecnología podía hacer de todo algo material, físico, posible y técnicamente maleable. Fiódorov creía, además, en el poder de la organización social y en este sentido fue un socialista puntilloso. La inmortalidad para él también implicaba un medio para encontrar la tecnología y la organización correcta. Desde su punto de vista, todo lo que se necesitaba para comprometerse con el proyecto de resucitar artificialmente a todos era una decisión. Una vez que ese objetivo se estableciera, los medios aparecerían, de algún modo, solos.

De esta manera, el problema de la inmortalidad se transfería desde Dios a la sociedad, o incluso al poder del Estado. Fiódorov tomaba seriamente la promesa de un biopoder emergente, es decir, la promesa del Estado de comprometerse con la vida como tal, y exigía que este poder pensara en esta promesa hasta sus últimas consecuencias y la cumpliera. Fiódorov estaba reaccionando, más que nada, ante la contradicción interna de las teorías socialistas decimonónicas planteadas por otros autores de su época, principalmente por Dostoyevski. El socialismo prometía una justicia social perfeccionada pero también asociaba esta promesa con la fe en el progreso. Esta fe implicaba que esta justicia iba a ser disfrutada solo por las futuras generaciones en una avanzada sociedad socialista. Las generaciones actuales y las del pasado, en cambio, quedaban obligadas a desempeñar el papel de víctimas pasivas del progreso y no tendría justicia eterna. Así, las futuras generaciones disfrutarían de la justicia socialista solo aceptando cínicamente una indignante injusticia histórica: la exclusión de todas las generaciones previas del universo de la justicia. El socialismo funciona como una explotación de los muertos por el bien de los vivos y como una explotación de los que viven hoy en favor de aquellos que vivirán mañana. Por esa razón, una sociedad socialista no puede definirse como tal ya que saca provecho de la discriminación contra las generaciones anteriores en favor de las siguientes. La sociedad socialista del futuro solo puede presentarse como tal si se fija el objetivo de resucitar artificialmente a todas las generaciones que establecieron la base de su éxito. Estas generaciones resucitadas pueden así también formar parte del socialismo del futuro, y la discriminación generacional contra los muertos en favor de los vivos habría quedado así terminada. El socialismo perfecto debe establecerse no solo en el es-

pacio sino también en el tiempo, a través del empleo de la tecnología para transformar el tiempo en eternidad. Esto completará la promesa de fraternidad hecha por la revolución burguesa junto con las promesas de libertad e igualdad, aunque estas nunca se cumplan. Es por eso que Fiódorov dice que el progreso burgués es "no fraternal" y sugiere reemplazarlo por una fraternidad marcada por una obligación compartida no solo con los vivos sino también con nuestros ancestros muertos.

Aunque el proyecto de Fiódorov puede descartarse muy fácilmente por ser utópico o incluso fantástico, es también la primera articulación lógica de una pregunta que es aún candente hoy en día: ¿cómo puede uno concebir y desarrollar la propia inmortalidad si está seguro de que no es más que un cuerpo efímero entre otros? O en otros términos, ¿cómo se puede ser inmortal sin ninguna garantía ontológica de inmortalidad? La respuesta más sencilla y más común a esta pregunta recomienda que simplemente abandonemos la búsqueda de la inmortalidad, nos quedemos contentos con la finitud de nuestra existencia y aceptemos la muerte individual como una realidad necesaria. Es así como Foucault describe la respuesta al biopoder real y existente, aunque su respuesta conlleva un defecto fundamental y es que deja sin explicar gran parte de nuestra civilización. Uno de esos fenómenos sin explicación es la institución del museo. Fiódorov ha planteado que la existencia misma del museo contradice el espíritu universalmente utilitario y pragmático del siglo XIX.[2]

2. Nikolai Fedorov [Nikolai Fiódorov] "Das Museum, sein Sinn und seine Bes∂timmung" [El museo, su sentido y su determinación], en *Die Neue Menschheit: Biopolitische Utopien in Rußlan zu Beginn des zwanzigster Jahrhunderts* [La nueva humanidad: utopías políticas en Rusia a comienzos del siglo XX], Boris Groys y Michael Hagemeister (eds.), Berlín, Suhrkamp Verlag, 1995.

Al preservar con sumo cuidado las cosas inútiles y superfluas del pasado que ya no tienen un uso práctico "en la vida real", el museo no acepta la muerte y el ocaso que ha afectado a esas cosas. El museo está enfrentado con el progreso, que necesariamente reemplaza las cosas viejas por cosas nuevas. Por otra parte, el museo es, sin embargo, una máquina que hace que las cosas duren, que las vuelve inmortales. Y como cada ser humano es también un cuerpo entre otros cuerpos, una cosa entre otras cosas, los humanos también pueden ser bendecidos con la inmortalidad otorgada a las cosas del museo. Para Fiódorov, la inmortalidad no es un paraíso para las almas humanas sino un museo para los cuerpos vivientes. La inmortalidad cristiana del alma se reemplaza por la inmortalidad de las cosas o del cuerpo en el museo. Y la gracia divina es reemplazada por las decisiones curatoriales y la preservación tecnológica del museo.

El aspecto técnico del museo desempeñó un rol crucial para Fiódorov, que consideraba que el siglo XIX estaba internamente dividido. Desde su punto de vista, la tecnología moderna preservaba antes que nada la moda y la guerra, es decir, la vida finita y mortal. Y es en relación con la tecnología que uno puede hablar de progreso; la tecnología cambia constantemente con el tiempo y también divide a las generaciones humanas (cada generación tiene su propia tecnología y rechaza la tecnología de sus padres). Pero para Fiódorov la tecnología también funciona como el arte, en tanto preservación o regreso del pasado. No hay progreso en el arte. El arte no espera una sociedad mejor en el futuro; inmortaliza el aquí y ahora. El arte consiste en una tecnología que ya no sirve a la vida finita sino a la vida infinita e inmortal. Al hacerlo, sin embargo, el arte no trabaja habitualmente con las cosas mismas sino con las imágenes de las cosas. La tarea de preservación, redención y revitalización del arte queda así sin completar. Por lo tanto el arte debe ser entendido y usado de un modo distinto: debe aplicarse a los seres humanos para impulsarlos a que alcancen la perfección. Todas las personas que vivieron alguna vez deben levantarse de entre los muertos bajo la forma de una obra de arte a ser preservada en los museos. La tecnología en su totalidad debe volverse tecnología estética. Y el Estado debe convertirse en el museo de su población. Así como la administración del museo es responsable no solo por los contenidos de la colección del museo sino también por mantener las condiciones prístinas de cada obra, asegurándose de que estén conservadas cuando amenazan con deteriorarse, así el Estado debe responsabilizarse por la resurrección y la continuación de la vida de cada persona individual. El Estado ya no puede permitir que los individuos simplemente mueran en privado o que los muertos descansen en paz en sus tumbas. Los límites de la muerte deben ser superados por el Estado. El biopoder debe ser total.

Esta totalidad se alcanza al igualar arte y política, vida y tecnología, Estado y museo. Para Foucault el espacio del museo era, típicamente, un espacio definido como "otro"; Foucault se refirió al museo como un lugar donde el tiempo se acumula pero esto era justamente lo que lo distinguía del espacio en el que se desarrollaba la vida, un lugar en el que no había tal acumulación.[3] Fiódorov, en cambio, quería unir el espacio vital con el espacio del museo y superar una heterogeneidad que

3. Michel Foucault, "De los espacios otros" (Conferencia dictada en el Cercle d'Études Architecturales el 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima). www. http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf

veía como motivada ideológicamente, más que marcada en términos ontológicos. Esta borradura de la barrera entre la vida y la muerte no implica la introducción del arte en la vida sino la museificación radical de la vida, una vida que puede y debe alcanzar el privilegio de la inmortalidad en el museo. A partir de esta fusión del espacio del museo con el espacio vital, el biopoder se vuelve infinito, se transforma en la tecnología de la vida eterna: ya no se acepta la muerte individual ni la muerte misma como límite "natural". Por supuesto, este poder ya no es "democrático"; de igual modo, uno no esperaría que las obras preservadas en la colección de un museo elijan democráticamente al curador que se ocupará de ellas. Tan pronto como los seres humanos se vuelven radicalmente modernos –es decir, tan pronto como se consideran cuerpos entre los cuerpos, cosas entre las cosas– deben permitir que la tecnología en manos del Estado los trate de acuerdo a eso. Sin embargo, esta autorización tiene una precondición crucial: el objetivo explícito de este Estado debe ser la vida eterna aquí en la tierra, para todo el mundo. Solo entonces el Estado supera el biopoder parcial y limitado que describe Foucault para volverse un biopoder total.

En el primer manifiesto de 1922, los representantes del grupo anarquista ruso conocidos como biocosmistas/inmortalistas proponían lo siguiente: "Consideramos el derecho esencial y real del hombre a los derechos asociados a la existencia (inmortalidad, resurrección y rejuvenecimiento) y la libertad de moverse en el espacio cósmico y no los supuestos derechos proclamados por la revolución burguesa de 1789".[4]

Por lo tanto Aleksandr Svyatogor, uno de los líde-

4. Kreatorii Rossiisckich i Moskovskich Anarchisotv-Biokosmitov, "Deklarativnaia rezoljuciia", *Biokosmist* 1922.

res de la teoría biocósmica, sometió la teoría clásica del anarquismo a una crítica fundamental al señalar que debería existir un poder central capaz de garantizar la inmortalidad de cada individuo así como su libertad de movimiento en el cosmos.[5] Svyatogor consideraba que la inmortalidad debía ser el objetivo y, a la vez, el requisito de la futura sociedad comunista ya que la verdadera solidaridad social solo podía darse entre inmortales; la muerte separa a la gente; la propiedad privada no puede ser eliminada realmente si cada ser humano posee un fragmento privado de tiempo. El biopoder total, entonces, debe hacer colectivo no solo el espacio sino también el tiempo. La eternidad resultante permitiría resolver el conflicto entre el individuo y la sociedad, algo imposible de resolver en el marco de la temporalidad. Debido a que la inmortalidad es el objetivo más preciado de cualquier individuo, la gente se mantendría siempre leal a la sociedad que concretara ese objetivo. Al mismo tiempo, solo una sociedad total le permitiría a la gente experimentar una vida no solo sin límites temporales sino también sin límites espaciales: la sociedad comunista de inmortales debería ser "interplanetaria", es decir, debería ocupar todo el cosmos. Svyatogor tata de distinguirse de Fiódorov al caracterizarlo como alguien anticuado, incluso arcaico, que hace demasiado énfasis en la fraternidad de todos los seres humanos. Aún así, la fraternidad entre Fiódorov y los biocosmistas es clara.

El camino que siguieron los biocosmistas, desde el anarquismo radical hasta la aceptación del poder

5. Aleksandr Svyatogor, "Die 'Doktrin de Väter' und der Anarcho-Biokosmismus" [La 'Doctrina de los Padres' y el Anarco-Biocosmismo], en *Die Neue Menschheit*.

soviético como (posible) autoridad de un biopoder total, es característico también de muchos viajeros de la Revolución de Octubre. Por ejemplo Valerian Murav'ev pasó de ser un furioso opositor de la revolución bolchevique a ser uno de sus defensores, en el momento en que creyó descubrir en el poder soviético la promesa de "usurpación del tiempo", es decir, de producción artificial de eternidad. También consideró al arte como modelo de la política. El arte era la única tecnología que podía superar el tiempo. Además advocó por el abandono de un arte puramente "simbólico" en favor de uno que podía convertir a la sociedad como totalidad (e incluso al espacio completo del cosmos y del tiempo) en un objeto de diseño. Un liderazgo político global, central y unificado es condición indispensable para llevar adelante esta tarea y es el tipo de liderazgo que él defendía. Pero de manera mucho más radical que otros autores, Murav'ev estaba preparado para considerar al ser humano como una obra de arte. Murav'ev entendía la resurrección como resultado lógico del proceso de copiado; advirtió, incluso antes que Benjamin, que, bajo las condiciones de la reproductibilidad técnica, no podía haber diferencia entre el "ser humano original" y su copia.[6] Murav'ev buscaba purificar el concepto de ser humano de todo resto metafísico y religioso que todavía quedaba en Fiódorov y en los biocosmistas. Para Murav'ev, el ser humano era simplemente una mezcla específica de elementos químicos, como cualquier otra cosa del mundo. Por esta razón Murav'ev esperaba, en el futuro, eliminar la diferencia de género y crear un método para producir seres humanos que fuera puramente artificial y no

6. Valerian Murav'ev, "Kultur als Beherrschung der Zeit" [La cultura como control del tiempo], en *Die Neue Menschheit*.

estuviera marcado por la cuestión de género. Los seres humanos del futuro no tendrían ningún tipo de culpa en relación con sus ancestros fallecidos: le deberían su existencia al mismo Estado organizado tecnológicamente que garantizaría la duración de su existencia, es decir, su inmortalidad.

Este era, por cierto, el último paso en la secularización de la cristiandad, ya que la secularización seguía siendo parcial si simplemente negaba, censuraba y prohibía las esperanzas, deseos y demandas de la vida articuladas por la religión. No alcanza con afirmar que no hay tal cosa como la inmortalidad y luego prohibirle a la gente que trate de alcanzarla. Si se le dijera a las personas que no pueden tener esperanzas en la inmortalidad, que no tienen alma y son simplemente una cosa, entonces ellos preguntarían por qué las cosas no pueden ser preservadas. La respuesta a esta pregunta habitualmente consiste en explicar que un ser humano es, de hecho, algo más que una mera cosa y que, por lo tanto, no puede ser preservado y copiado como una cosa cualquiera. ¿Y qué es este "algo más" sino un alma? Por lo tanto el biopoder contemporáneo no es realmente consistente en su tarea de iluminar a sus ciudadanos. Dejar la muerte en la esfera de lo privado, como Foucault observó correctamente, es a fin de cuentas dejarla en manos de la religión que es lo que gobierna la esfera privada en nuestros días. Es por eso que los pensadores del socialismo ruso buscaron eliminar la religión y reemplazar la inmortalidad del alma garantizada por Dios con una inmortalidad del cuerpo garantizada por el Estado y así completar la transición hacia una nueva era y un nuevo y total biopoder.

Estos proyectos biopolíticos pueden haber sido utópicos hasta el punto de que no estaban basados en ningún saber o proceso que ya había sido alcanzado, pero

al mismo tiempo, como ocurre generalmente, estimularon el desarrollo de programas de tecnología puramente científica. Uno de los más espectaculares e influyentes de estos proyectos biopolíticos radicales durante los años 20 fue la investigación espacial que condujo Kostantín Tsiolkovski, con el objetivo de transportar a los antepasados resurrectos a otros planetas, y que luego se convirtió en el punto de partida para el programa espacial soviético. Tsiolkovski mismo era un seguidor de los biopolíticos cósmicos y quería concretar en la práctica el llamado de Fiódorov a la "patrificación de los cielos" (es decir, la transformación de los planetas en lugares habitables para nuestros padres resucitados). Un gran número de los muchos textos de Tsiolkovski estaban dedicados a la organización social del universo y aunque él creía muy firmemente en la creatividad humana, de todos modos consideraba al ser humano en la línea de la mejor tradición biopolítica, como un mero cuerpo, una cosa que por definición no podía ser creativa. Muchos de sus textos están dedicados a resolver este problema filosófico central para su pensamiento y su solución consiste en considerar al cerebro humano simplemente como una parte material del universo. Así, todos los procesos que tienen lugar en el cerebro humano son, a fin de cuentas, procesos que tienen su origen en el universo como totalidad, es decir, que la voluntad del ser humano es simultáneamente la voluntad del universo. La creatividad humana es una expresión pasiva de la creatividad del universo.[7]

Otro experimento biopolítico fascinante aunque no tan influyente fue el Instituto para la Transfusión

7. K.E. Tsiolkovski, "Voila Vselennoi" [Voluntad del Universo], en K.E. Tsiolkovski, *Genii sredi liudi*, L.V. Golovanov y E.A. Timoshenkova, Moscú, 2002.

de Sangre que Aleksandr Bogdanov fundó y dirigió en los años 20. Bogdanov había sido muy amigo de Lenin cuando eran jóvenes y fue el cofundador del movimiento intelectual y político dentro del Partido Social Demócrata ruso que condujo al bolcheviquismo. Más tarde, sin embargo, se distanció gradualmente de la política que le era contemporánea y fue duramente criticado por Lenin debido a su opinión favorable respecto de Ernst Mach y su filosofía positivista. Después de la Revolución, Bogdanov dirigió el famoso Proletkul't en el que promovió la transformación de la cultura tradicional en una práctica de "producción vital". Con el tiempo, el pensamiento de Bogdanov se desarrolló en el camino de la biopolítica. Al mismo tiempo, se convirtió en un entusiasta de los experimentos con transfusiones de sangre, que –esperaba– aminorarían el envejecimiento o lo detendrían por completo. Se creía que las transfusiones de sangre de las generaciones más jóvenes a las anteriores rejuvenecerían a los mayores y establecerían una solidaridad intergeneracional que Bogdanov consideraba esencial para la fundación de una sociedad socialista. Sin embargo, mientras esto ocurría, Bogdanov moría debido a tales transfusiones de sangre.

Para el lector contemporáneo, los informes de Bogdanov sobre el Instituto para la Transfusión de Sangre evocan la novela *Drácula* de Bram Stoker, en especial el caso en el que la sangre de un "joven estudiante" se intercambió con la de un "escritor mayor" y supuestamente, ambos salieron beneficiados. La analogía no es de ninguna manera una coincidencia. La sociedad de los vampiros –es decir, de los cuerpos inmortales– en la que reina Drácula es la sociedad del biopoder total *par excellence*. Escrito en 1897, más o menos en la misma época que el proyecto de la causa común de Fiódorov, *Drácula* no describe, sin embar-

go, el reino del biopoder total como una utopía sino como una distopía. Por lo tanto, los héroes "humanos" de la novela defienden con vehemencia su derecho a la muerte natural, y la lucha contra la sociedad de vampiros que produce y garantiza la inmortalidad del cuerpo ha continuado desde entonces en la cultura de masas occidental, incluso cuando no se niega la seducción que ejerce lo vampírico. Esta aversión a la eternidad del cuerpo no es nueva, por cierto, como lo demuestran los relatos sobre Fausto, Frankenstein y el Golem. Esos relatos, sin embargo, fueron escritos en un momento en que la fe en la inmortalidad del alma no se había extinguido por completo. Los vampiros, por el contrario, representan una sociedad más allá de tal creencia, un cuerpo de biopoder total, una comunidad comunista de cuerpos inmortales. La inmortalidad corporal fue y sigue siendo anhelada por muchos –especialmente en la Rusia de fines de siglo XIX y comienzos del XX. Para entender la imaginación biopolítica radical de nuestros días, es fundamental leer a Fiódorov, Bogdanov y a Bram Stoker juntos.

DEVENIR REVOLUCIONARIO. SOBRE KAZIMIR MALEVICH

La cuestión central que de manera inevitable domina el pensamiento contemporáneo y cualquier reflexión sobre la vanguardia rusa es la pregunta por la relación entre revolución artística y revolución política. La vanguardia rusa, ¿fue colaboradora o coproductora de la Revolución de Octubre? Y en caso de una respuesta afirmativa, ¿puede entonces la vanguardia rusa funcionar como inspiración y modelo para las prácticas del arte contemporáneo que tratan de cruzar las fronteras del mundo del arte, volverse políticas, cambiar las condiciones de existencia dominantes y ponerse al servicio de la revolución o al menos del cambio social y político?

Hoy se concibe la función del arte básicamente de dos modos: 1) como crítica del sistema político, económico y estético dominante y 2) como movilización de la audiencia hacia un cambio de este sistema a través de una promesa utópica. Ahora bien, si le damos un vistazo a la primera camada de la vanguardia rusa prerrevolucionaria no encontramos ninguno de estos aspectos

en su práctica estética. Cuando hacemos crítica de algo, de algún modo tenemos que reproducirlo –y así presentar la crítica junto con su objeto. Pero la vanguardia rusa quería ser no-mimética. Podría decirse que el arte suprematista de Malevich fue revolucionario pero no se podría decir que fue crítico. El sonido de la poesía de Alexei Kruchenykh también fue no-mimético y no-crítico. Ambas prácticas artísticas radicales de la vanguardia rusa también fueron no-participativas porque escribir poesía sonora y pintar cuadrados y triángulos obviamente no son actividades particularmente atractivas para los grandes públicos. Estas actividades tampoco podían movilizar a las masas para la revolución política por venir. De hecho, tal movilización podía alcanzarse solamente a través del uso de los medios masivos modernos y contemporáneos como la prensa, la radio, el cine –o, actualmente, la música pop y los diseños revolucionarios como los posters, los slogans, los mensajes de Twitter, etc. Durante la época prerrevolucionaria, los artistas de la vanguardia rusa obviamente no tenían acceso a estos medios, incluso si el escándalo que provocaban sus prácticas a veces era recogido por la prensa.

Habitualmente nos referimos a la vanguardia revolucionaria rusa para nombrar las prácticas artísticas de vanguardia que se daban en Rusia durante los años 20. Pero de hecho esto es incorrecto, porque en los años 20 la vanguardia rusa ya estaba –tanto en términos políticos como artísticos– en su fase post-revolucionaria. Primero, se desarrolló más allá de las prácticas artísticas que habían surgido antes de la Revolución de Octubre. Y segundo, ocurrió en el marco del Estado soviético post-revolucionario –formado después de la Revolución de Octubre y del fin de la guerra civil– y fue apoyada y controlada por ese Estado. Por lo tanto, uno no puede hablar de la vanguardia rusa en la época soviética como revolucionaria en el sentido habitual del término, por-

que el arte ruso de vanguardia no estaba dirigido contra el status quo, contra las estructuras dominantes del poder político y económico. La vanguardia rusa del período soviético no fue crítica sino afirmativa en su actitud hacia el estado soviético post-revolucionario, hacia el status quo post-revolucionario. Básicamente, fue un arte conformista. Sin embargo, solo la vanguardia rusa prerrevolucionaria puede ser considerada hoy como relevante para la situación contemporánea –porque la situación contemporánea obviamente no es la situación posterior a la revolución socialista. Por lo tanto, al hablar sobre el carácter revolucionario de la vanguardia rusa vamos a concentrarnos en la figura de Kazimir Malevich en tanto representante más radical de la fase pre-revolucionaria de la vanguardia rusa.

Como ya se dijo, uno no encuentra en el arte de la vanguardia prerrevolucionaria rusa, incluyendo el de Malevich, las características que tenderíamos a buscar cuando hablamos hoy de arte comprometido políticamente; un arte que es capaz de movilizar a las masas para la revolución, y de ayudar a cambiar el mundo. Por lo tanto, surge la sospecha de que el famoso *Cuadrado negro* está desvinculado de cualquier revolución social y política –lo que tiene que ver con un gesto artístico que finalmente tiene relevancia solo dentro del espacio artístico. Sin embargo, yo diría que si el *Cuadrado negro* de Malevich no constituyó un gesto revolucionario activo –en el sentido de que criticó el status quo político o promocionó una revolución por venir–, fue revolucionario en un sentido mucho más profundo. Entonces, ¿qué es la revolución? No es el proceso de construir una nueva sociedad –este es el objetivo del período post-revolucionario–, sino la destrucción radical de la sociedad existente. Sin embargo, aceptar esta destrucción revolucionaria no es una operación psicológica sencilla. Tendemos a resistir a las fuerzas de la destrucción ra-

dical, tendemos a ser comprensivos y nostálgicos con nuestro pasado y quizás aún más con nuestro presente. Ahora bien, la vanguardia rusa –así como la vanguardia europea en general– fue la medicina más poderosa contra todo tipo de comprensión y nostalgia. Aceptó la destrucción total de todas las tradiciones de la cultura rusa y europea (tradiciones valoradas no solo por las clases educadas sino también por la población general).

El *Cuadrado negro* de Malevich constituye el gesto más radical de esta aceptación. Fue el anuncio de la muerte de toda nostalgia cultural, de todo apego sentimental a la cultura del pasado. El *Cuadrado negro* fue algo así como una ventana abierta a través de la cual el espíritu revolucionario de la destrucción radical podía entrar en el espacio de la cultura e incinerarlo. De hecho, un buen ejemplo de la actitud anti-nostálgica de Malevich se puede encontrar en su breve pero importante texto "Sobre el museo", de 1919. En ese momento, el nuevo gobierno soviético temía que los antiguos museos rusos y las colecciones de arte fueran destruidos por la guerra civil y el colapso general de las instituciones y la economía. El partido comunista respondió tratando de asegurar y proteger estas colecciones. En este texto, Malevich protesta contra esta política pro-museo que viene del poder soviético y le pide al Estado que no intervenga a favor de las viejas colecciones de arte porque su destrucción podría abrir el camino hacia un arte verdadero y vital. Escribió puntualmente:

> La vida sabe qué está haciendo y si se esfuerza por destruir, uno no debe intervenir ya que al entorpecer su acción estamos bloqueando el camino hacia una nueva concepción vital que surge en nosotros. Al quemar un cadáver se obtiene un gramo de cenizas, por lo tanto miles de cementerios podrían ubicarse simplemente en un estante. Podemos hacerle una concesión a los conservadores y ofrecerles que, ya que están muertos, sean ellos los que quemen todas las décadas pasadas e instalen una farmacia.

Más adelante, da un ejemplo concreto de lo que propone:

> El objetivo (de tal farmacia) sería el mismo, incluso si la gente analiza el polvo de Rubens y su arte: una masa de ideas surgirá entre la gente y será más vital que una verdadera representación (además de que ocupará menos lugar).

Así, Malevich propone no atesorar, no guardar las cosas que tienen que desaparecer, sino dejarlas ir sin sentimentalismo ni remordimiento. Dejemos que los muertos entierren a sus muertos. Esta aceptación radical del trabajo destructor del tiempo a primera vista parece nihilista. Malevich mismo describe su arte como basado en la nada.

Pero, de hecho, en el corazón de su actitud antisentimental contra el arte del pasado reside la fe en el carácter indestructible del arte. La vanguardia de la primera ola dejó que las cosas –incluso los objetos estéticos– perecieran porque creía que algo siempre iba a perdurar. Y fue en busca de las cosas perdurables –más allá de cualquier intento humano de conservación.

La vanguardia está asociada habitualmente con la noción de progreso, especialmente con el progreso tecnológico. Sin embargo, la vanguardia formuló la siguiente pregunta: ¿cómo podía continuar el arte bajo las condiciones de permanente destrucción de la tradición cultural y del mundo familiar que caracterizan a la época moderna, signada por revoluciones sociales, tecnológicas y políticas? O dicho de otro modo: cómo resistir a la destrucción del progreso, cómo producir un arte que escapase al cambio permanente, un arte que

sea a-temporal, trans-histórico. La vanguardia no quería crear el arte del futuro –quería crear arte trans-temporal para todas las épocas. Una y otra vez uno escucha y lee que necesitamos del cambio, que nuestro objetivo –y también nuestro objetivo en términos estéticos– debería ser cambiar el status quo. Pero el cambio *es* nuestro status quo. El cambio permanente *es* nuestra única realidad. Vivimos en la prisión del cambio constante. La verdadera fe en la revolución presupone paradójicamente –o tal vez no tan paradójicamente– la convicción de que la revolución no tiene la capacidad de destrucción total, de que algo siempre sobrevive incluso a la catástrofe histórica más radical. Solo esta convicción hace posible la aceptación sin reservas de la revolución que fue tan característica de la vanguardia rusa.

En sus textos, Malevich se refiere habitualmente al materialismo como horizonte último de su reflexión y producción artística. El materialismo significa, para él, la imposibilidad de estabilizar cualquier imagen a través del cambio histórico. Una y otra vez Malevich sostiene que no hay espacio aislado, seguro, metafísico o espiritual que pueda servir como depósito de imágenes inmunizadas contra las fuerzas destructivas que operan en el mundo material. El destino del arte no puede ser diferente del destino de las demás cosas. Su realidad común es la desfiguración, disolución y desaparición en el flujo de fuerzas y procesos materiales incontrolables. Desde este punto de vista, Malevich narra, una y otra vez, la historia del arte –desde Cezanne, el cubismo y el futurismo hasta su propio suprematismo– como la historia de la progresiva desfiguración y destrucción de la imagen tradicional tal como nació en la antigua Grecia y se desarrolló a través del arte religioso y del Renacimiento. Entonces, la cuestión que surge es, ¿qué puede sobrevivir a este trabajo de destrucción permanente?

La respuesta de Malevich a esta pregunta es inmediatamente convincente: la imagen que sobrevive a la acción de la destrucción es la imagen de la destrucción. Malevich emprende la reducción más radical de la imagen (hasta el *Cuadrado negro*) que anticipa la destrucción más radical de la imagen tradicional en manos de las fuerzas materiales y del poder del tiempo. Por lo tanto, para Malevich cualquier destrucción del arte –ya sea pasada, presente o futura– era bienvenida porque este acto de destrucción produciría necesariamente una imagen de destrucción. La destrucción no puede ser destruida por su propia imagen. Por supuesto, Dios puede destruir el mundo sin dejar ni una huella porque Dios lo creó a partir de la nada. Pero si Dios está muerto, entonces el acto de destrucción sin dejar ni una huella, sin la imagen de la destrucción, es imposible. Y a través del acto de reducción artística más radical, esta imagen de la destrucción por venir puede anticiparse aquí y ahora –es una imagen (anti)mesiánica porque demuestra que el fin de los tiempos nunca vendrá, que las fuerzas materiales nunca detendrán ningún poder divino, trascendental y metafísico. La muerte de Dios implica que ninguna imagen puede estabilizarse infinitamente, pero también significa que ninguna imagen puede destruirse por completo.

Sin embargo, ¿qué le ocurrió a las imágenes reduccionistas de la vanguardia temprana, después de la victoria de la Revolución de Octubre y bajo las condiciones del Estado post-revolucionario? En realidad, cualquier situación post-revolucionaria es profundamente paradójica porque cualquier intento de continuar el impulso revolucionario, de mantener el compromiso y la lealtad al acontecimiento revolucionario conduce, necesariamente, al peligro de traicionar la revolución. La continuación de la revolución puede entenderse como su radicalización permanente, como su repetición: como revolución permanente. Pero la repetición de la revo-

lución bajo las condiciones del Estado post-revolucionario puede, al mismo tiempo, entenderse fácilmente como contra-revolución, como acto de debilitamiento y desestabilización de los logros revolucionarios. Por otro lado, la estabilización del orden post-revolucionario puede interpretarse fácilmente como una traición a la revolución, ya que la estabilización post-revolucionaria inevitablemente revive la tradición de las normas pre-revolucionarias de estabilidad y orden. Vivir en esta paradoja se vuelve, como sabemos, una verdadera aventura a la que sobrevivieron históricamente solo unos pocos políticos revolucionarios.

El proyecto de continuar la revolución artística no es menos paradójico. ¿Qué significa continuar la vanguardia? ¿Profundizar las formas de arte vanguardista? Tal estrategia puede ser acusada fácilmente de valorar la forma del arte revolucionario por sobre su espíritu o convertir una forma revolucionaria en un puro ornamento del poder (o mercancía). Por otra parte, el rechazo de las formas artísticas de vanguardia en nombre de una revolución estética nueva conduce inmediatamente a una contra-revolución estética, tal como lo vimos en el caso del así llamado arte posmoderno. Ahora bien, la segunda generación de la vanguardia rusa trató de evitar esta paradoja al redefinir la operación de reducción.

Para la primera generación de la vanguardia, y especialmente para Malevich, la operación de reducción funcionó, como ya se ha dicho, como demostración de la indestructibilidad del arte. O dicho en otros términos: la demostración del carácter indestructible del mundo material (ya que cada destrucción es una destrucción material y deja huellas). No hay incendio sin cenizas o, dicho de otro modo, no existe el fuego divino de la aniquilación total. El cuadrado negro sigue siendo no-transparente porque su material es no-transparente. El primer arte de vanguardia, al ser radicalmente materialista, nunca creyó en la posibilidad de un medio totalmente transparente e inmaterial (como el alma o la fe o la razón) que nos permitiría ver "el otro mundo" una vez que todo lo material, que supuestamente oscurece este mundo, hubiese sido eliminado por un acontecimiento apocalíptico. Desde el punto de vista de la vanguardia, la única cosa que seríamos capaces de ver en este caso sería el acontecimiento apocalíptico mismo, lo que se asemejaría bastante a una obra de arte reduccionista de vanguardia.

Sin embargo, la segunda generación de la vanguardia rusa usó la operación de reducción de un modo totalmente distinto. Para estos artistas la remoción revolucionaria del orden antiguo y prerrevolucionario fue un acontecimiento que abrió la perspectiva de un orden nuevo, soviético, post-revolucionario y post-apocalíptico. No era la imagen de la reducción misma lo que debía verse ahora, sino el nuevo mundo que se podía construir después de haber efectuado el acto de reducción del viejo mundo.

De este modo, la operación de reducción empezó a ser usada para exaltar la nueva realidad soviética. En sus comienzos, los constructivistas creían que eran capaces de maniobrar con "las cosas mismas", a las que consideraban directamente accesibles después de la reducción y remoción de las antiguas imágenes que los habían distanciado de esas cosas. En su texto programático titulado "Constructivismo", Alexei Gan escribió: "No reflejar, no representar y no interpretar la realidad, sino construir y expresar realmente las tareas sistemáticas de la nueva clase, el proletariado (...). Especialmente ahora, cuando la revolución proletaria ha vencido y su movimiento destructivo y creativo viaja por las vías de acero del progreso hacia la cultura, organizada según un gran plan de producción social, todos –el maestro de la línea y el color, el constructor

de formas volumétricas y el organizador de producciones masivas– deben convertirse en constructores en el trabajo general de armar y mover a los millones que integran las masas humanas".[1] Sin embargo, un poco más tarde, Nikolai Tarabukin afirmó en su famoso ensayo "Del caballete a la máquina" que el artista constructivista no podía desempeñar un rol formador en el proceso de la verdadera producción social. Su rol era más bien el de un propagandista que defiende y elogia la belleza de la producción industrial y abre los ojos del público para que perciba esta belleza.[2] La industria socialista como totalidad –ahora sin ninguna intervención artística adicional– se revela como buena y bella en tanto es efecto de una reducción radical de todo tipo de consumo lujoso e "innecesario", incluyendo a la clase consumidora misma. Como propone Tarabukin, la sociedad comunista ya es una obra de arte no-objetiva porque no tiene ninguna meta más allá de sí misma. En alguna medida, los constructivistas repiten aquí el gesto de los primeros pintores de íconos cristianos, que creían que después de la abdicación del antiguo mundo pagano ellos estaban empezando a descubrir las cosas celestiales y a verlas y representarlas tal como eran.

Esta comparación fue presentada por Malevich en su famoso tratado "Dios no ha sido destronado". Este tratado fue escrito en 1919, el mismo año en que se escribió el ensayo sobre el museo que ya he mencionado, pero en este caso la polémica no se dirige contra los

1. Alexei Gan, "From Constructivism", *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison y Paul Wood (Eds.), Oxford, Blackwell, 1993.

2. Nikolai Tarabukin, *El último cuadro. Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

constructores del futuro, los constructivistas. En este tratado, Malevich afirma que la creencia en el perfeccionamiento continuo de la condición humana a través del progreso industrial está en la misma línea que la creencia cristiana en el perfeccionamiento continuo del alma humana. Tanto el cristianismo como el comunismo creen en la posibilidad de alcanzar la perfección última, se trata del reino de Dios o de la utopía comunista. En este texto, Malevich empieza a desarrollar cierta línea argumentativa que, me parece, describe perfectamente la situación del arte moderno y contemporáneo en relación directa con el proyecto moderno revolucionario y los intentos contemporáneos de politización del arte. En textos posteriores, Malevich regresa una y otra vez a esta línea argumentativa; mantendré estos textos en mente al presentar aquí esta línea central de la argumentación de Malevich, que no puedo describir en detalle sino solo resumir.

Concretamente, en este ensayo Malevich desarrolla una dialéctica que puede caracterizarse como dialéctica de la imperfección. Como ya he dicho, Malevich propone que tanto la religión como la técnica moderna (la fábrica, en sus términos) luchan por la perfección: perfección del alma individual en el caso de la religión y perfección de mundo material en el caso de la fábrica. Según Malevich, ninguno de los dos proyectos puede concretarse porque su realización requeriría, tanto de parte de un ser humano particular como de la humanidad como totalidad, una infinita inversión de tiempo, energía y esfuerzo. Sin embargo, los humanos son mortales. Su tiempo y energía son finitos. Y esta finitud de la existencia humana impide que la humanidad alcance cualquier tipo de perfección –ya sea espiritual o técnica. En tanto ser mortal, el hombre está condenado a permanecer eternamente imperfecto. Pero, ¿esta imperfección también es dialéctica? Es justamente esta

falta de tiempo –la falta de tiempo para alcanzar la perfección– la que abre un horizonte infinito de existencia material humana y transhumana. Los sacerdotes y los ingenieros no son capaces, según Malevich, de dar lugar a este horizonte porque no pueden abandonar su búsqueda de la perfección –no pueden relajarse, no pueden aceptar la imperfección y el fracaso como su verdadero destino. Sin embargo, los artistas sí pueden hacerlo. Ellos saben que sus cuerpos, sus perspectivas y su arte no pueden ser verdaderamente perfectos y florecientes. Por el contrario, se piensan a sí mismos como infectados por el virus del cambio, la enfermedad y la muerte, como Malevich lo describe en este texto posterior sobre los elementos agregados en pintura –y precisamente este virus es, a la vez, el virus del arte. Los artistas, según Malevich, no deben inmunizarse contra este virus sino aceptarlo, dejarlo que destruya los antiguos y tradicionales patrones del arte. De un modo distinto, Malevich repite aquí la metáfora de las cenizas: el cuerpo del artista muere pero el virus del arte sobrevive a la muerte de su cuerpo y comienza a infectar el cuerpo de otros artistas. Es por eso que Malevich realmente cree en el carácter transhistórico del arte. El arte es material y materialista. Y esto significa que el arte siempre puede sobrevivir a todos los proyectos puramente idealistas y metafísicos –ya sea el Reino de Dios o el Comunismo. El movimiento de las fuerzas materiales es no-teológico y, como tal, no puede alcanzar su *telos* y llegar a su fin.

En cierto sentido, estos textos de Malevich recuerdan a la teoría de la violencia que Walter Benjamin desarrolló en su conocido ensayo "Crítica de la violencia", de 1921. Allí, Benjamin distingue entre violencia mítica y violencia divina. Según Benjamin, la violencia mítica es la violencia del cambio, es la violencia que destruye un orden social para sustituirlo por un orden social nuevo

y diferente. Benjamin entiende la violencia divina, en cambio, como la que solo destruye, corroe y hace caer cualquier orden, más allá de toda posibilidad de un regreso sucesivo a ese orden. Esta violencia divina es una violencia materialista: Benjamin mismo lo advirtió. En un texto posterior, "Tesis de la filosofía de la Historia" (1940), en donde trata de desarrollar su propia versión del materialismo histórico, Benjamin evoca el *Angelus Novus* de Klee que resulta empujado por el viento de la Historia pero que vuelve la espalda al futuro y mira hacia el pasado. Benjamin lo describe temblando de terror, al ver que todas las promesas del futuro resultan destruidas por las fuerzas de la Historia y convertidas en ruinas. Pero, ¿por qué el Angelus Novus está tan sorprendido y aterrorizado por esta visión? Probablemente porque antes de darle la espalda al futuro creía en la posibilidad de la realización futura de todos los proyectos sociales, técnicos y artísticos.

Sin embargo, Malevich no es un Angelus Novus, no está shockeado por lo que ve por el espejo retrovisor de su automóvil. Espera únicamente destrucción de parte del futuro y por eso no está sorprendido de ver solo ruinas en este porvenir. Para Malevich no hay diferencia entre futuro y pasado, él advierte ruinas en ambas direcciones. Por eso permanece seguro y tranquilo, no está shockeado, ni temblando de terror. Uno puede decir que la teoría del arte de Malevich, tal como fue formulada en su polémica con los constructivistas, es precisamente una respuesta a la violencia divina tal como la describe Benjamin. El artista acepta esta violencia infinita y se apropia de ella, se deja infectar por ella. Y deja que esta violencia infecte, destruya o contagie a su propio arte. Malevich presenta la historia del arte como una historia de la enfermedad, como un dejarse infectar por el virus de la violencia divina que se infiltra y destruye constantemente todo orden humano.

En nuestra época se acusa frecuentemente a Malevich de permitir que el arte sea infectado por el virus de la figuración o incluso, durante el período soviético de su práctica artística, por el virus del realismo socialista. Sus escritos de esa época explican la actitud ambigua de Malevich respecto de los desarrollos sociales, políticos y artísticos de su época: no les tenía ninguna fe, no tenía esperanzas puestas en el progreso (y esto es también característico de su reacción respecto del cine, etc.) pero al mismo tiempo, los aceptaba como una enfermedad necesaria de la época y estaba listo para ser infectado y volverse imperfecto y transitorio. De hecho, sus imágenes suprematistas ya son imperfectas, no-constructivas y cambiantes, especialmente si las comparamos por ejemplo con las pinturas de Mondrian.

Malevich nos dice qué significa ser un artista revolucionario. Significa unirse al flujo universal material que destruye todo orden temporal, político y estético. Aquí el objetivo no es el cambio –entendido como una transformación desde el orden existente y "malo" a un orden nuevo y "bueno". Por el contrario, el arte revolucionario abandona todo objetivo y entra en un proceso no-teológico y potencialmente infinito que el artista no puede y no quiere conducir a su fin.

LA RELIGIÓN EN LA ÉPOCA DE LA REPRODUCCIÓN DIGITAL

Los medios de comunicación masivos acuerdan en que el retorno de la religión constituye el factor más importante de la política y la cultura global de nuestros días. Ahora bien, aquellos que habitualmente se refieren al retorno de la religión claramente no presuponen algo así como una segunda venida del Mesías o la aparición de nuevos dioses y profetas. A lo que se refieren, más bien, es a que las actitudes religiosas se han desplazado desde las zonas marginales hacia lugares centrales. Si este es el caso, y las estadísticas parecen corroborar esa afirmación, la cuestión que surge es qué habría causado que las actitudes religiosas se vuelvan centrales.

La supervivencia y diseminación de opiniones en el mercado de la información global está regulada por leyes formuladas por Charles Darwin, es decir, por la supervivencia del más apto. Aquellas opiniones que mejor se adaptan a las condiciones bajo las cuales se diseminan tendrán, casi automáticamente, las mayores oportunidades para volverse centrales. Las opiniones del mercado,

hoy en día, están claramente caracterizadas, sin embargo, por la reproducción, la repetición y la tautología. La percepción más extendida de nuestra civilización contemporánea sostiene que, en el curso de la época moderna, se ha reemplazado la teología por la filosofía, la orientación hacia el pasado por una orientación hacia el futuro, la enseñanza tradicional por la evidencia subjetiva, la fidelidad al origen por la innovación, etc. De hecho, la época moderna no ha sido la época en la que se ha abolido lo sagrado sino, muy por el contrario, la época de su diseminación en los espacios profanos, de su democratización y globalización. El ritual, la repetición y la reproducción eran, hasta el momento, cuestiones de la religión; se practicaban en espacios aislados y sagrados. En la época moderna, el ritual, la repetición y la reproducción se han vuelto el destino del mundo entero, su cultura total. Todo se reproduce a sí mismo –el capital, las mercancías, la tecnología, el arte. Finalmente, incluso el progreso es reproductivo: consiste en una constante y repetida destrucción de todo lo que no puede ser reproducido de manera rápida y efectiva. Bajo tales condiciones no debería ser una sorpresa que la religión –en sus múltiples manifestaciones– se haya vuelto cada vez más exitosa. La religión opera a través de los canales mediáticos que son, desde el comienzo, productos de la extensión y secularización de las prácticas religiosas tradicionales. Comencemos ahora con una reflexión sobre algunos aspectos de esta extensión y secularización que parece especialmente relevante para la supervivencia y el éxito de las religiones en el mundo contemporáneo.

1. INTERNET Y LA LIBERTAD DE CULTO

El régimen por el cual funciona la religión –cualquier religión– en las sociedades democráticas seculares y

contemporáneas de occidente es el de la libertad de culto. La libertad de culto significa que todos son libres de creer lo que quieran y que todos son libres de organizar sus vidas personales y privadas de acuerdo a estas creencias. Al mismo tiempo, sin embargo, esto también significa que la imposición de la propia fe sobre los demás en la vida pública y en las instituciones del Estado, incluyendo al ateísmo como una forma de fe, es intolerable. La importancia del Iluminismo no fue tanta como para resultar en la completa desaparición de la religión, sino que más bien la religión se volvió un asunto de elección individual, que luego resultó en el repliegue de la religión dentro de la esfera privada. En el mundo contemporáneo, la religión se ha vuelto un asunto de gusto personal, que funciona, en muchos sentidos, de un modo parecido al que funciona el arte y el diseño. Naturalmente esto no implica sugerir que la religión está excluida de la discusión pública. Sin embargo, el lugar de la religión en relación con la discusión pública recuerda al lugar del arte tal como fue planteado por Immanuel Kant en *La crítica del juicio*: la religión puede ser discutida públicamente, pero tal discusión no puede llevarnos a ninguna conclusión sobre su obligatoriedad, ni para los participantes de la discusión ni para la sociedad como totalidad. El compromiso personal con tal o cual fe religiosa atañe a la soberanía, a la elección privada que no puede ser dictada por ninguna autoridad pública –ni siquiera una autoridad democráticamente legitimada. Algo incluso más importante: tal decisión –en el caso del arte– no necesita argumentarse y legitimarse públicamente sino, por el contrario, ser aceptada sin más discusión. La legitimidad de la fe personal no está basada en el grado de su poder de persuasión sino en el derecho soberano del individuo para comprometerse con esa fe.

En este sentido, la libertad de culto es fundamen-

talmente diferente de, digamos, el tipo de libertad representada por la investigación científica. En el contexto de una discusión científica cada opinión puede argumentarse a favor o en contra, pero cada opinión también debe sustanciarse a partir de ciertos factores y ser verificada de acuerdo a reglas fijas. Cada participante de tal discusión es doblemente libre –al menos teóricamente– para formular su posición y argumentar a favor. Sin embargo, uno no debería insistir con cierta opinión científica que no está sujeta a justificación y que podría contradecir toda prueba y evidencia contraria, sin introducir algún argumento que de otro modo hiciera la posición de uno plausible y persuasiva para los demás. Tal resistencia firme a lo obvio, tal ceguera respecto de los hechos, la lógica y el sentido común podría ser considerada como algo lindero a la locura. Si alguien se refiriese a este derecho soberano a insistir sobre cierta opinión científica sin ser capaz de legitimar esta insistencia a partir de argumentos racionales, sería excluido/a de la comunidad científica.

Lo que esto significa es que nuestra noción contemporánea y occidental de libertad es profundamente ambigua. De hecho, el discurso sobre la libertad siempre pivotea sobre dos tipos radicales de libertad: una libertad de culto incondicional, esa libertad soberana que nos permite hacer elecciones personales más allá de toda explicación y justificación pública, y la libertad condicional, institucional de la opinión científica, que depende de la habilidad del sujeto para justificar y legitimar su opinión de acuerdo con reglas predeterminadas y públicamente establecidas. Así, es fácil mostrar que nuestra noción de sociedad democrática y libre es también ambigua. La noción contemporánea de libertad política puede ser interpretada en parte como soberana, en parte como institucional. En cierta medida, como libertad soberana de compromiso político y en cierta medida, como libertad institucional de discusión política. Pese

a lo que se diga sobre el campo de la política global contemporánea en general, una cosa sigue siendo clara: este campo está cada día más influenciado, e incluso definido, por Internet como el principal medio de comunicación global. Internet favorece la libertad privada, incondicional y soberana por sobre la libertad científica, condicional e institucional.

En un momento previo de los medios de masas –diarios, radio o televisión–, la única posibilidad de asegurar la libertad de opinión era la garantía institucional del libre acceso a los medios. Cualquier discusión alrededor de la libertad de opinión, por lo tanto, se centraba en las políticas de la representación, en la pregunta acerca de quién y qué debía ser incluido y quién y qué debía ser excluido de la cobertura estándar de los noticieros y de la discusión política pública. Hoy, todos son libres para crear sus propios sitios web sin necesidad de discusión o legitimación. La libertad de opinión, como se practica en Internet, funciona como libertad soberana para el compromiso privado: ni como libertad institucional de discusión racional, ni como política de la representación, inclusión y exclusión. Lo que experimentamos hoy es la inmensa privatización del espacio público y mediático a través de Internet: una conversación privada entre MySpace y YouTube hoy en día sustituye la discusión pública de épocas anteriores. El eslogan de la era pasada era "lo privado es político", mientras que el verdadero eslogan de Internet hoy es "lo político es privado".

Obviamente, esta nueva configuración del campo de los medios favorece a la religión sobre la ciencia, y a la política religiosa y soberana sobre la política secular e institucional. Internet es el espacio en el que es posible, para los movimientos religiosos agresivos contemporáneos, instalar su material de propaganda y actuar globalmente sin recurrir a ninguna institución para la representación o aplicación de una autoridad que le dé

reconocimiento. Internet provee a estos movimientos con los medios para operar más allá de cualquier legitimidad obtenida discursivamente y con total soberanía. En este sentido, el regreso contemporáneo de la religión puede verse como el retorno de la libertad soberana, después de muchas décadas e incluso siglos de dominio de la libertad institucional.

En consecuencia, la explosión religiosa puede estar directamente conectada con el crecimiento de la libertad soberana del consumo privado y la inversión de capital a escala global. Ambos fenómenos dependen de Internet y de otros medios de comunicación digital que traspasan los bordes de las instituciones nacionales y democráticas. En cada caso, ambas prácticas –la religiosa y la económica– presuponen el funcionamiento del universo mediático como una arena para actos y decisiones privadas y soberanas. Hay, además, una semejanza muy significativa entre la inversión del capital y el compromiso religioso: ambos operan a través del lenguaje, aunque al mismo tiempo lo hacen, más allá del lenguaje –donde el lenguaje se entiende como medio de (auto)explicación, justificación y legitimación.

2. RITUAL RELIGIOSO Y REPRODUCCIÓN MECÁNICA

Habitualmente se piensa que la religión consiste en una serie de opiniones, asociadas con si se puede permitir o no la contracepción o si las mujeres deben usar pañuelos en la cabeza. Yo diría, sin embargo, que la religión –que toda religión– no es un conjunto de opiniones sino fundamentalmente una serie de rituales. Y que los rituales religiosos se refieren a un estado en el que hay una falta de opiniones, un estado de ausencia de opinión –una doxa– ya que se refiere a la voluntad de los dioses o de Dios, a fin de cuentas, oculta para la opinión

de los mortales. El lenguaje religioso es el lenguaje de la repetición, no porque sus temas insistan en alguna verdad específica que quieren reforzar y comunicar repetitivamente. Un ritual es una reactualización de la revelación de una verdad finalmente imposible de comunicar. La repetición de ciertos rituales religiosos celebra el encuentro con esa verdad incomunicable, la aceptación de esa verdad, el responder al amor de Dios, y alaba a Dios de un modo que se supone que lo complace. El discurso religioso opera no a partir de la oposición verdad y error –como lo hace el discurso científico– sino a partir de la oposición entre devoción y blasfemia.

El ritual, como tal, no es verdadero ni falso. En este sentido, marca el punto cero de la libertad de opinión, es decir, la libertad respecto de todo tipo de opinión, respecto de la obligación de tener una opinión. El ritual religioso puede repetirse, abandonarse o modificarse pero no legitimarse, ni criticarse, ni refutarse. Por eso, el fundamentalista es una persona que insiste no tanto en una serie de opiniones como en que ciertos rituales no sean abandonados o modificados y que se sigan reproduciendo fiel y correctamente. El verdadero fundamentalista no se preocupa por la fidelidad a la verdad, sino por la corrección del ritual; no está interesado en las interpretaciones teóricas o teológicas de la fe, sino en la forma material de la religión.

Si consideramos esos movimientos religiosos que hoy son particularmente activos, veremos que son, sobre todo, movimientos fundamentalistas. Tradicionalmente, tendemos a distinguir entre dos tipos de repeticiones: (1) repetición del espíritu y en espíritu, es decir, repetición de la esencia interna y verdadera del mensaje religioso y (2) repetición de la forma externa del ritual religioso. La oposición entre estos dos tipos de repetición –entre el espíritu viviente y la letra muerta– le da forma a todo el discurso occidental sobre

la religión. El primer tipo de repetición es casi siempre considerado una repetición verdadera, una continuación auténtica e "interior" de una tradición religiosa, el tipo de continuación que presupone la posibilidad de una ruptura con la forma meramente externa de esta tradición, convencional e históricamente accidental, o incluso requiere tal ruptura. De acuerdo con esta interpretación espiritualista de la tradición religiosa, la fidelidad interior y espiritual a la esencia de un mensaje religioso le da al creyente el derecho a adaptar la forma externa y material de ese mensaje a los ámbitos y contextos históricamente variables, sin traicionar la verdad interna de ese tipo de mensaje. Una tradición religiosa capaz de transformarse y adaptarse a las circunstancias cambiantes sin perder su identidad interior y esencial es usualmente celebrada como una tradición viva y espiritualmente poderosa, capaz de mantener su vitalidad y su relevancia histórica. Por un lado, la adhesión "superficial" a la mera letra, a la forma externa de la religión, al ritual "vacío" es, por definición, considerada como una marca sintomática de que la religión en cuestión carece de vitalidad, e incluso como una traición a la verdad interior de esta tradición, a partir de la reproducción mecánica de su forma externa y muerta. Ahora bien, el fundamentalismo es justamente esto, es decir, la insistencia de la letra en oposición al espíritu.

Es por esta razón que el fundamentalismo religioso siempre ha poseído una dimensión revolucionaria: al romper con la política del espíritu, es decir, con la política de la reforma, la flexibilidad y la adaptación al *zeitgeist*, termina sustituyendo esta política del espíritu por la política violenta de la letra. De este modo, el fundamentalismo religioso contemporáneo puede ser considerado como el producto más radical del iluminismo europeo y de la visión materialista del mundo.

El fundamentalismo religioso es la religión después de la muerte del espíritu, luego de la pérdida de la espiritualidad. Una vez que el espíritu ha perecido, todo lo que queda es la letra, la forma material, el ritual como acontecimiento del mundo material. En otras palabras, la diferencia en la forma material de la religión no puede ya ser compensada por la identidad en el espíritu. Una ruptura con la forma externa del ritual no puede ser compensada por la fidelidad interior y espiritual a la verdad religiosa. Una diferencia material es ahora solo una diferencia; no hay esencia, no hay ser ni sentido subyacente a esta diferencia formal a un nivel más profundo. En este sentido, los movimientos religiosos fundamentalistas son religiones después de la deconstrucción. Si el sentido, la significación y la intención no pueden estabilizarse, la única posibilidad para la repetición auténtica es la repetición literal, la reproducción mecánica, más allá de cualquier opinión, sentido e intención. El Islam es un muy buen ejemplo. A la vez que prohíbe notoriamente la producción de imágenes, no prohíbe la reproducción y el uso de las imágenes ya existentes, especialmente en el caso de las así llamadas imágenes "mecánicamente producidas", como la fotografía o el cine. Entre tanto, se ha vuelto banal decir que el Islam no es moderno. Es, obviamente, posmoderno.

En su libro *Diferencia y repetición*, Gilles Deleuze piensa la repetición literal como radicalmente artificial y, en este sentido, en conflicto con todo lo natural, viviente, cambiante y en desarrollo, incluyendo la ley natural y moral.[1] Por lo tanto, practicar la repetición literal puede verse como el inicio de una ruptura en

1. Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar, 1988.

la continuidad de la vida. En sus comentarios sobre la filosofía de la Historia, Walter Benjamin también describe la revolución genuina como una repetición literal del pasado en el medio del presente. También se refiere al capitalismo como un nuevo tipo de religión reducida al ritual y por lo tanto carente de teología.[2] La repetición literal, sin embargo, no es solo una revolución efectuada por el capital o contra el capital; es decir que no es solamente un acto de violencia contra el flujo del cambio histórico e incluso contra la vida como tal. La repetición literal también puede ser vista como una forma dirigida hacia la autosacralización y la inmortalidad personal (una inmortalidad para un sujeto dispuesto a someterse a tal repetición).

No es un mero accidente que la clase trabajadora haya practicado el trabajo repetitivo, alienado y ritual, si se quiere, en el contexto de la civilización industrial moderna, sacralizado en cierta medida por los movimientos socialistas de los siglos XIX y XX, mientras que un intelectual o un artista –en tanto encarnación del espíritu creativo del cambio– permanece profano justamente debido a su incapacidad para repetir y reproducir. Nietzsche ya había hecho referencia a la repetición literal –al eterno retorno de lo mismo– como el único modo posible de pensar la inmortalidad después de la muerte del espíritu, de la muerte de Dios. Aquí desaparece la diferencia entre la repetitividad del ritual religioso y la reproducción literal del mundo de las apariencias. Uno podría decir que el ritual religioso es el prototipo de la reproducción mecánica que domina la cultura occidental durante la época moderna y que, en

2. Walter Benjamin, "Tesis de la filosofía de la Historia", *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.

cierta medida, continúa dominando el mundo contemporáneo. Lo que esto sugiere es que la reproducción mecánica puede, a su vez, entenderse como un ritual. Es por eso que los movimientos religiosos fundamentalistas son tan exitosos en nuestra época ya que combinan el ritual religioso y la reproducción técnica.

Para Walter Benjamin, por supuesto, la reproducción técnica conlleva la pérdida del aura, la pérdida de la experiencia religiosa que él concibe como la experiencia de la originalidad. Se podría decir que describe la experiencia religiosa como una experiencia espiritual original. En este sentido, su evocación de la experiencia de quedar deslumbrado por un paisaje italiano como ejemplo de una auténtica experiencia (de la felicidad, de la satisfacción y de la intensidad de la vida), perdida en el proceso reproductivo, es particularmente característica. Pero uno podría sostener que la verdadera experiencia religiosa es, en realidad, la experiencia de la muerte más que la experiencia de la vida –la experiencia de la muerte en el medio de la vida. Por lo tanto, justamente porque la reproducción técnica puede entenderse como una repetición sin vida de la imagen muerta, también puede interpretarse como la fuente de la verdadera experiencia religiosa bajo las condiciones de la modernidad, ya que de este modo el ser humano descubre los aspectos mecánicos, maquínicos, repetitivos, reproductivos y –podría decirse– mortificantes de la propia existencia.

3. LA RELIGIÓN DIGITAL

Como se mencionó más arriba, los nuevos movimientos religiosos operan, fundamentalmente, a través de Internet, más por medios digitales que a partir de la reproducción mecánica. Durante las últimas décadas, el

video se ha vuelto el medio elegido por la propaganda religiosa contemporánea y se distribuye a través de distintos canales de televisión, webs, locales de venta de películas, etc. Esto es especialmente cierto en el caso de los movimientos religiosos más recientes, dinámicos e impulsivos. El fenómeno de los videos de confesiones de los hombres-bomba y muchos otros tipos de producciones de videos que revelan la mentalidad radicalizada del Islam se nos han vuelto familiares. Por otra parte, los nuevos movimientos evangélicos también operan con el mismo medio: el video. Si uno les pide a los responsables de relaciones públicas de estos movimientos que le den información, en principio le entregan algunos videos. Este uso del video como medio principal para la autopresentación entre diferentes movimientos religiosos es un fenómeno relativamente nuevo. Tradicionalmente, el medio típico era un guión, un libro, una imagen pictórica o una escultura. La pregunta que surge es qué constituye la diferencia entre la reproducción mecánica y la digital y cómo afecta esta diferencia el destino de la religión en nuestra época.

En este punto, sostendré que el uso del video como medio principal de los movimientos religiosos contemporáneos es intrínseco al mensaje de estos movimientos. Tampoco es exterior a la concepción de lo religioso como tal, lo cual subyace a su uso. Esto no implica sugerir, siguiendo a Marshall McLuhan, que aquí el medio es el mensaje. Por el contrario, sostendré que el mensaje se ha vuelto el medio: cierto mensaje religioso se ha transformado en un código digital.

Las imágenes digitales tienen la propensión a generarse, multiplicarse y distribuirse a sí mismas casi anónimamente a través de los canales abiertos de la comunicación contemporánea. El origen de estos mensajes es difícil o incluso imposible de localizar (algo muy similar a lo que ocurre con el origen de los mensajes religiosos

y divinos). Al mismo tiempo, la digitalización parece garantizar la reproducción literal de un texto o de una imagen de un modo más efectivo que cualquier otra técnica conocida. Obviamente no es tanto la imagen digital misma sino el archivo de imagen –la información digital– el que permanece idéntico a través del proceso de reproducción y distribución. Sin embargo el archivo de imagen no es una imagen; el archivo de imagen es invisible. La imagen digital es efecto de la visualización del archivo invisible, de la información digital invisible. Solo el protagonista de la película *Matrix* (1999) era capaz de ver un archivo de imagen –el código digital– como tal. El espectador típico, sin embargo, no tiene la pastilla mágica que le permite, como a los protagonistas de *Matrix*, entrar al espacio invisible que está oculto detrás de la imagen digital con el objeto de confrontar directamente dicha información digital. Y tal espectador no maneja la técnica que le permitiría transferir la información digital directamente a su cerebro y experimentarlo bajo la forma de un puro sufrimiento no visualizable –como lo hacía el protagonista de otra película, *Johnny Mnemonic* [*Fugitivo del futuro*], de 1995 (en verdad, el puro sufrimiento es, como sabemos, la experiencia más perfecta de lo invisible). La información digital debe visualizarse, tiene que volverse imagen para ser vista. Aquí tenemos una situación en la cual la eterna dicotomía espíritu/materia se reinterpreta como dicotomía entre el archivo digital y su visualización, o entre "información inmaterial" e imagen "material", incluyendo un texto visible. En términos más teológicos: el archivo digital funciona como un ángel, como un mensajero invisible que transmite una orden divina. Pero un ser humano sigue siendo exterior a este mensaje, a esta orden, y está, por lo tanto, condenado a contemplar solo sus efectos visuales. Nos confrontamos con la transposición de la dicotomía en-

tre lo divino y lo humano desde un nivel metafísico a uno técnico, una transposición que, como sostendría Martin Heidegger, solo es posible gracias a que esta dicotomía es implícitamente técnica desde su origen.[3]

Por extensión, una imagen digital que puede verse no puede ser simplemente exhibida o copiada (como puede serlo una imagen analógica) sino que siempre tiene que ser parte de una muestra o una performance. Aquí, la imagen empieza a funcionar como obra musical, cuya partitura, como es sabido, no es idéntica a la pieza (la partitura no es audible sino silenciosa). Para que la música suene hay que tocarla. Uno podría decir que la digitalización transforma las artes visuales en artes performativas. Hacer una performance de algo implica, sin embargo, interpretarlo, traicionarlo, destruirlo. Cada performance es una interpretación y cada interpretación es un abuso. La situación es especialmente difícil cuando el original es invisible. Si el original es visible puede compararse con la copia; la copia puede corregirse y la sensación de distorsión se reduce. Pero si el original es invisible, no hay comparación posible, cualquier visualización mantiene una relación incierta con el original. Uno podría decir, incluso, que cada performance se convierte en un original.

Además, la tecnología de la información contemporánea está en un estado de cambio perpetuo (hardware, software, absolutamente todo). Solo por este motivo, la imagen se transforma en cada acto de visualización que usa una tecnología nueva y diferente. Hoy en día, la tecnología es concebida en términos de generaciones, hablamos de generaciones de computadoras, de generaciones de equipo fotográfico y de video. Sin embargo, donde hay generaciones, también hay conflictos generacionales, luchas edípicas. Cualquiera que intente transferir un texto o un archivo de imagen viejo a un software nuevo experimenta el poder del complejo de Edipo respecto de la tecnología vigente (mucha información se destruye, se evapora en el vacío). La metáfora biológica lo dice todo: no es solo la vida la que es notoria por esto, la tecnología –que supuestamente se opone a la naturaleza– también se ha vuelto el medio de la reproducción no-idéntica. La tesis central del famoso ensayo de Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" –que una tecnología más desarrollada puede garantizar la identidad material entre original y copia– no resulta confirmada por los últimos desarrollos tecnológicos. El desarrollo tecnológico actual tomó la dirección contraria, hacia una diversificación de las condiciones bajo las cuales una copia es producida y distribuida, es decir, hacia la diversificación de las imágenes visuales resultantes. Aunque existiera tecnología que garantizara la identidad entre diferentes visualizaciones de la misma información, ellas seguirían siendo no-idénticas debido a los cambiantes contextos sociales en los que aparecerían.

El acto de visualizar información digital invisible es así semejante a la aparición de lo invisible dentro de la topografía de un mundo visible (en términos bíblicos, signos y milagros) que genera los rituales religiosos. En este sentido, la imagen digital funciona como un ícono bizantino, como una representación visible de la información invisible. El código digital parece garantizar la identidad de diferentes imágenes que funcionan como visualizaciones de ese código. La identidad se establece aquí no a nivel del espíritu, la esencia o el sentido, sino a nivel material y técnico. Por lo tanto, es de este modo que la promesa de una repetición literal parece adquirir una base sólida (después de todo, se supone que el ar-

3. Martin Heidegger, *Meditación*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

chivo digital es algo más material y tangible que un Dios invisible). Sin embargo, el archivo digital permanece invisible, oculto. Lo que esto significa es que su propia identidad sigue siendo una cuestión de creencia. Es más: estamos tan forzados a creer que cada acto de visualización de cierta información digital equivale a una revelación de esa información, como estamos obligados a creer que cada performance de cierto ritual religioso se refiere al mismo Dios invisible. Y esto implica que la opinión sobre lo que es idéntico y lo que es diferente o sobre lo que es original y lo que es una copia es un acto de fe, el efecto de una decisión soberana que no puede ser justificada totalmente en términos lógicos o empíricos.

El video digital sustituye la garantía de inmortalidad espiritual que supuestamente nos espera en el más allá de este mundo, con la garantía técnica de una repetición potencialmente eterna dentro de este mundo –una repetición que se vuelve una forma de la inmortalidad debido a su capacidad para interrumpir el flujo del tiempo histórico. Es esta nueva posibilidad de una inmortalidad técnica y materialmente garantizada lo que ofrecen, de hecho, los nuevos movimientos religiosos a sus adeptos (más allá de las faltas de certezas metafísicas sobre su pasado teológico). Al ubicar las acciones humanas en un loop, ambas prácticas –la del ritual y la del video– llevan a cabo la promesa nietzscheana de una nueva inmortalidad: el eterno retorno de lo mismo. Sin embargo, esta nueva garantía técnica sigue siendo una cuestión de fe y decisión soberana. Reconocer dos imágenes diferentes como copias de la misma imagen o como visualizaciones del mismo archivo digital significa valorar la inmortalidad por sobre la originalidad. Reconocerlas como diferentes sería elegir la originalidad en una era de expectativas de inmortalidad. Ambas decisiones son necesariamente soberanas. Ambas son un acto de fe.

GOOGLE: EL LENGUAJE MÁS ALLÁ DE LA GRAMÁTICA

La vida humana puede describirse como un diálogo prolongado con el mundo. El hombre interroga el mundo y es interrogado por él. Este diálogo es regulado por la forma en que definimos las preguntas válidas que dirigimos al mundo o que el mundo nos dirige, y por los modos en que podemos identificar las respuestas relevantes a esas preguntas. Si creemos que el mundo fue creado por Dios, hacemos preguntas diferentes y esperamos respuestas diferentes de las de aquellos que creen que el mundo es una "realidad empírica" que no ha sido creada. Si creemos que el ser humano es un animal racional, participamos de este diálogo de un modo diferente que si creemos que es un cuerpo deseante. Por lo tanto, nuestro diálogo con el mundo está basado en ciertos presupuestos filosóficos que definen el medio y la forma retórica de este diálogo

Hoy en día mantenemos un diálogo con el mundo fundamentalmente a través de Internet. Si queremos preguntarle algo al mundo actuamos como usuarios de

Internet. Y si queremos contestar las preguntas que el mundo nos hace, actuamos como proveedores de contenidos. En ambos casos, nuestra conducta dialógica se define por reglas específicas y por los modos en que las preguntas se formulan y se responden en el marco de Internet. Bajo el actual régimen de funcionamiento de la web, estas reglas y modos las define Google. Así, Google desempeña el papel que tradicionalmente tenía la filosofía y la religión. Google es la primera máquina filosófica conocida que regula nuestro diálogo con el mundo sustituyendo "vagos" presupuestos metafísicos e ideológicos con reglas de acceso estrictamente formalizadas y universalmente aplicables. Es por eso que para la investigación filosófica es central analizar los modos de operación de Google y, en particular, analizar los presupuestos filosóficos que determinan su estructura y funcionamiento. Como trataré de mostrar, Google, en tanto máquina filosófica, tiene su genealogía, de hecho, en la historia de la filosofía y, muy especialmente, en la filosofía reciente.

Consideremos entonces las reglas de Google para su diálogo con el mundo. De acuerdo con estas reglas, cada pregunta tiene que ser formulada como una palabra o una combinación de palabras. La respuesta se da como una serie de contextos en los que esta palabra o combinación de palabras pueden ser descubiertas por el motor de búsqueda. Esto significa que Google define la pregunta legítima como una pregunta sobre el significado de una palabra individual. E identifica la respuesta legítima a esta pregunta como una muestra de todos los contextos accesibles en los que aparece esta palabra. La suma de todos los contextos que se muestran es considerada aquí como el verdadero significado de la palabra planteada por el usuario. Y como no hay otra pregunta que pueda ser formulada por Google más allá de la pregunta que corresponde al significado de

una palabra individual, su sentido verdadero aparece como la única verdad posible que resulta accesible al sujeto contemporáneo. Por lo tanto, el verdadero conocimiento como tal es entendido aquí como una suma de todas las apariciones de las palabras de todas las lenguas utilizadas actualmente por el hombre.

Así, Google presupone y codifica la disolución radical de la lengua en conjuntos de palabras individuales. Opera a través de palabras que están liberadas de su habitual sujeción a las reglas del lenguaje (a su gramática). Tradicionalmente, cuando uno elije el lenguaje como medio de comunicación con el mundo –y no, por ejemplo, el éxtasis religioso o el deseo sexual–, asumimos que nuestras preguntas, para ser legítimas, tienen que adoptar la forma de oraciones gramaticalmente correctas, como por ejemplo, ¿cuál es el sentido de la vida? O, ¿una inteligencia superior creó el mundo?, etc. Obviamente, estas preguntas pueden y deben responderse solamente con un discurso gramaticalmente correcto, con una filosofía de la enseñanza, una teoría científica o una narrativa literaria.

Google disuelve todos los discursos al convertirlos en nubes de palabras que funcionan como colecciones de términos más allá de la gramática. Estas nubes de palabras no "dicen" nada, solo contienen o no contienen tal palabra particular. Por lo tanto, Google presupone la liberación de las palabras individuales de sus cadenas gramaticales, de sus ataduras al lenguaje entendido como una jerarquía verbal definida gramaticalmente. Como máquina filosófica, Google está basado en la creencia de una libertad extra gramatical y en la igualdad de todas las palabras para moverse libremente en todas las direcciones posibles, desde una nube de palabras particular a otra. La trayectoria de esta migración es la verdad de una palabra tal como la muestra Google. Y la suma de todas estas trayectorias

es la verdad del lenguaje como totalidad, la verdad de un lenguaje que perdió el poder gramatical sobre las palabras. La gramática es el medio a partir del cual el lenguaje habitualmente creó cierta jerarquía entre las palabras. Y esta jerarquía formó e incluso determinó el modo en que funcionaba el cuestionamiento filosófico tradicional acerca del saber y la verdad. Preguntar vía Google presupone, por el contrario, un conjunto extra gramatical de nubes de palabras como respuesta, esas nubes en las que se da la búsqueda de una palabra.

De hecho, la idea de la verdad como el verdadero sentido de las palabras individuales no es del todo una novedad filosófica. Platón ya había empezado a cuestionar el sentido de términos específicos como "justicia" o "bien". Así, Platón empezó el proceso de liberación de las palabras de su sujeción a la gramática de las narrativas míticas y los discursos sofisticados. Pero él creía que este sentido podía encontrarse solamente en una nube única de palabas que tenía lugar en el cielo trascendente de las puras ideas. Después, las enciclopedias y los diccionarios trataron de definir el sentido privilegiado y normativo de cada palabra individual. Estas enciclopedias y diccionarios marcaron el siguiente paso en la historia de la liberación de las palabras respecto del lenguaje. Pero la libertad de las palabras estaba todavía restringida por su uso en contextos prescriptos de manera normativa. La filosofía del siglo xx extendió este proceso de liberación. El estructuralismo –desde Saussure y Jacobson en adelante– deslizó la atención desde el uso normativo de las palabras hacia su uso en el marco de los lenguajes vivos y contemporáneos. Este fue un gran paso hacia la liberación de las palabras, pero el concepto de contexto normativo de uso permaneció básicamente intacto. El lenguaje vivo y contemporáneo se volvió el típico contexto normativo. Lo mismo puede decirse de la tradición angloamericana de investigación del "lenguaje ordinario" que está también basada en una ideología de la presencia. El verdadero cambio empezó con el postestructuralismo, especialmente con la deconstrucción derridiana. Aquí, las palabras individuales empezaron a migrar de un contexto a otro, cambiando permanentemente su sentido en ese movimiento. En consecuencia, cualquier intento de establecer un marco normativo se consideró inútil. Pero esta migración fue entendida por la deconstrucción como una migración potencialmente infinita con una trayectoria infinita, de modo que cualquier pregunta que se refiriese al significado de las palabras quedó declarada como algo sin respuesta.

Google, por lo tanto, puede ser visto como una respuesta a la deconstrucción en, al menos, dos formas. Por un lado, Google se basa en la misma concepción del lenguaje como espacio topológico, en el que las palabras individuales siguen sus propias trayectorias, minando cualquier intento de territorializarlas en contextos fijos, privilegiados y normativos y de atribuirles significados dados por una norma. Por otro lado, Google se basa, sin embargo, en la creencia de que estas trayectorias son finitas y, por lo tanto, puede ser calculadas y visualizadas. Por supuesto que podemos imaginar un número infinito de contextos y, por lo tanto, infinitas trayectorias también para cada palabra individual. Sin embargo, este tipo de imaginación deja de lado el hecho de que cada contexto tiene que tener cierto soporte material –cierto medio– para ser "real". De lo contrario ese contexto es meramente ficcional y, por tanto, irrelevante en lo que respecta a nuestra búsqueda de conocimiento y de la verdad. Se puede decir que Google le da una vuelta completa a la deconstrucción, al sustituir una proliferación de contextos potencialmente infinita aunque solo imaginaria, por un motor de búsqueda finito. Este motor no busca las infinitas

posibilidades de sentido sino el conjunto de contextos realmente disponibles, a través de los cuales se define el sentido. De hecho, el juego infinito de la imaginación tiene sus propios limites dentro de una situación en la que todas las palabras se presentan en todos los contextos. En tal situación límite, todas las palabras se vuelven idénticas en su significado –todas colapsan en un significante flotante con significado cero. Google impide ese resultado al limitar su búsqueda a contextos realmente existentes y ya disponibles. Las trayectorias de las diferentes palabras siguen siendo finitas y por lo tanto diferentes. Se puede decir que cada palabra se va caracterizando por el conjunto de sus significados, una serie de contextos que esta palabra ha acumulado durante su migración a través del lenguaje, y que se puede caracterizar como su capital simbólico. Y estas colecciones, al ser reales –es decir, materiales– son también diferentes.

En el contexto de una búsqueda en Google, el usuario de Internet se encuentra en una posición metalingüística. De hecho, el usuario como tal no se presenta en Internet como un contexto verbal. Por supuesto, uno puede googlear su propio nombre y obtener todos los contextos en los que aparece, pero los resultados de esta búsqueda no muestran al usuario como usuario sino como un proveedor de contenido. Al mismo tiempo, sabemos que Google rastrea los hábitos de búsqueda de los usuarios individuales y crea contextos para esas prácticas de búsqueda. Pero estos contextos –usados principalmente para la focalización de los anuncios– permanecen, en general, ocultos para el usuario.

Heidegger se refirió al lenguaje como la casa del ser, el lugar en el que habita el hombre. Esta metáfora presupone concebir el lenguaje como una construcción gramatical: la gramática de la lengua, de hecho, puede compararse con la gramática arquitectónica de una

casa. Sin embargo, la liberación de las palabras individuales de sus vínculos sintácticos convierte la casa de la lengua en una nube de palabras. El hombre se queda lingüísticamente sin hogar. A través de la liberación de las palabras, el usuario de la lengua se embarca en una trayectoria necesariamente extra lingüística. En lugar de ser un pastor de las palabras, como sugiere Heidegger, el hombre se convierte en un curador del lenguaje, alguien que utiliza antiguos contextos lingüísticos, lugares o territorios, o crea otros nuevos. Así, el hombre deja de hablar en el sentido tradicional del término y en cambio, deja que las palabras aparezcan o desaparezcan en diferentes contextos, en una práctica completamente silenciosa, puramente operacional, extra o metalingüística. Este giro fundamental en el uso del lenguaje se advierte muy bien en la creciente equivalencia entre los contextos afirmativos y los críticos. La disolución de la gramática y la liberación de las palabras individuales producen una diferencia entre sí y no, entre posiciones afirmativas y críticas que es cada vez más irrelevante. Lo que importa es solo si cierta palabra (o cierto nombre, teoría o acontecimiento) emerge en uno o muchos contextos. En términos de una búsqueda de Google, una aparición en un contexto afirmativo o negativo le otorga al término, el mismo capital simbólico. Entonces, las operaciones lingüísticas básicas de afirmación y negación se vuelven irrelevantes y resultan sustituidas por las operaciones extra-lingüísticas de inclusión o exclusión de ciertos términos en ciertos contextos –algo que es, justamente, la definición misma de "curaduría". El término "curador" opera en los textos como en las nubes de palabras –él o ella no está interesado/a en lo que los textos "dicen" sino en qué palabras aparecen en esos textos y cuáles no.

De hecho, este desarrollo ya ha sido anticipado por ciertos movimientos artísticos de avanzada al comienzo del siglo xx –especialmente por Filippo Tommaso Ma-

rinetti, en su texto de 1912 sobre la "destrucción de la sintaxis" en el que explícitamente boga por la liberación de las palabras de las cadenas de la sintaxis.[1] Por esa época, en 1914, Marinetti propuso una versión temprana de las nubes de palabras que llamó *parole in libertà* (palabra en libertad). Y al mismo tiempo, como es bien sabido, muy conscientemente inició una práctica artística y política que tenía como objetivo shockear y perturbar el campo cultural de la burguesía europea. De este modo, Marinetti inventó lo que uno podría llamar auto-propaganda negativa. Entendió que en una época de palabras liberadas, ser objeto de disgusto público, o incluso ser odiado, hacía que el nombre de uno apareciera más frecuentemente en los medios que si uno gozaba de la simpatía del público. Todos sabemos que esta estrategia se volvió una estrategia típica de autopublicidad en los tiempos de Google.

Otra fuente temprana de la emancipación de las palabras respecto de la gramática puede verse en el uso freudiano del lenguaje. Las palabras particulares funcionan aquí casi como vínculos de Internet: se liberan de sus posiciones gramaticales y empiezan a funcionar como condiciones de otros textos, de textos inconscientes. Esta invención freudiana fue muy usada por el arte y la literatura surrealista. El arte conceptual de los años 1960 y 1970 creó espacios de instalación para contextos verbales y para nubes de palabras. El arte de vanguardia también experimentó con la liberación de los fragmentos sonoros y las letras individuales de su sometimiento a las formas léxicas gramaticalmente establecidas. Uno se acuerda de estas prácticas artísticas cuando sigue la búsqueda de Google "en tiempo real": aquí el motor

1. F.T. Marinetti, "Les mots en liberté futurists", *L'Age d'homme*, París, 1987.

de búsqueda empieza su trabajo antes de que emerja la forma gramaticalmente correcta de la palabra buscada.

Por lo tanto se puede decir que Google –con su enfoque metalingüístico, operativo y manipulador del lenguaje– se consolida más en la tradición del arte de vanguardia del siglo xx, que en la tradición de la filosofía avanzada. Pero, al mismo tiempo, es precisamente esta tradición artística la que desafía las prácticas de Google. La lucha por la liberación de las palabras es también una lucha por la igualdad. La igualdad radical de las palabras –liberadas de las estructuras jerárquicas dictadas por la gramática– proyecta al lenguaje como una suerte de perfecta democracia verbal que corresponde a la democracia política. De hecho, la liberación y la igualdad entre las palabras las hacen también accesibles para todo el mundo. Se puede decir que la poesía de vanguardia y el arte del siglo xx han creado una visión de un Google utópico, el de la libre circulación, en el espacio social, de las palabras emancipadas. El Google realmente existente es, obviamente, una realización técnico-política, pero también una traición a este sueño utópico de la liberación de las palabras.

De hecho, uno puede preguntarse si Google realmente muestra todo contexto existente cuando lo utilizamos para revelar la verdad del lenguaje –es decir, la suma total de las trayectorias de todas las palabras individuales. Obviamente, la respuesta a esta pregunta solo puede ser negativa. En primer lugar, muchos de estos contextos se mantienen en secreto –para poder visitarlos se necesita acceso especial. Además, Google prioriza ciertos contextos particulares y el usuario generalmente restringe su atención a estas primeras páginas que aparecen en la pantalla. Pero el problema más importante tiene que ver con la posición metalingüística del motor de búsqueda de Google. El usuario de una búsqueda en Internet opera, como ya hemos dicho, en

una posición metalingüística. Él o ella no hablan sino que practican la selección y evolución de las palabras y los contextos. Sin embargo, Google mismo escapa a la representación lingüística. Realiza una preselección y una priorización que también son actos de curaduría verbal. El sujeto de la búsqueda en Internet sabe que su selección y evaluación de los contextos depende del proceso de preselección y preevaluación que llevó a cabo el motor de búsqueda de Google. El usuario solo puede ver lo que Google le muestra. Entonces, para el usuario, Google aparece inevitablemente como una subjetividad oculta (y potencialmente peligrosa), que opera en una dimensión de la conspiración mundial. Tal pensamiento conspirativo sería imposible si Google fuera infinito, pero es finito, y por lo tanto, sospechoso de manipulación. De hecho, las siguientes preguntas son inevitables: ¿por qué se muestran estos contextos y no otros?, ¿por qué esta y no otra priorización en los resultados de la búsqueda?, ¿cuáles son los contextos ocultos que Google crea a partir de observar las prácticas de búsqueda de los usuarios individuales?

Estas preguntas conducen a un fenómeno que define, cada vez más, la atmósfera intelectual de las últimas décadas. Hablo aquí del giro político y tecnológico en la historia de la metafísica. Se dijo –y se sigue diciendo– mucho sobre el fin de la metafísica. Pero yo diría que, de hecho, lo contrario es cierto: estamos viviendo, no el fin de la metafísica, sino su democratización y proliferación. De hecho, cada usuario de Internet no está "en el mundo", porque no está en el lenguaje. Y Google mismo se presenta como una máquina metafísica que también es manipulada por una subjetividad metafísica y metalingüística. Así, el objeto de una búsqueda en Google se involucra en una lucha por la verdad que es, por un lado metafísica y, por otro, política y tecnológica. Es metafísica porque es una lucha no por

esta o aquella verdad particular y "mundana" o, para decirlo en otros términos, por un contexto particular. Más bien, es una lucha por el acceso a la verdad como tal, la verdad entendida como una suma total de todos los contextos materialmente existentes. Es la lucha por el ideal utópico de la libre circulación de la información, por la libre migración de las palabras liberadas por todo el espacio social.

Sin embargo, esta lucha se convierte en técnico-política, porque si todas las palabras están ya reconocidas como "metafísicamente" libres e iguales, cada instancia particular de su inclusión o exclusión debe ser identificada como un acto de poder político, tecnológico o económico. Sin una visión utópica de la palabra completamente liberada, Google sería imposible y también lo sería una crítica a Google. Solo si el lenguaje ya se convirtió en una nube de palabras se puede formular la pregunta acerca del capital simbólico de cada palabra individual, porque solo en este caso el capital simbólico de las palabras individuales llega a ser el resultado de prácticas extralingüísticas de inclusión y exclusión. El Google realmente existente solo puede ser criticado desde la perspectiva poética de lo que podría llamarse un Google utópico, un Google que encarna la idea de la igualdad y la libertad de todas las palabras. El ideal utópico y vanguardista de la palabra liberada produce una "poesía difícil" que para muchos lectores resulta inaccesible. Sin embargo, es precisamente este ideal utópico el que define nuestra lucha diaria y contemporánea por el acceso universal al libre flujo de información.

FUTUROS PRÓXIMOS

La corriente de eventos que conforman nuestra vida cotidiana adquirió en el último tiempo un nuevo y exótico tono. Cada vez con más frecuencia nos sorprendemos desenvolviéndonos en escenarios cuyas características parecen pertenecer más al mundo de la ciencia ficción que a lo que habitualmente interpretamos como realidad, y cuyas claves de comprensión parecieran venir a nosotros desde la proximidad de un futuro inminente antes que del pasado. El modo en que el trabajo y el consumo abandonaron su lugar y tiempo tradicionales para colonizar la totalidad de nuestras vidas, incluyendo aquellos momentos más íntimos y solitarios; el hecho de que la abrumadora mayoría de las preguntas que le hacemos al mundo tienda a resolverse en la superficie de contacto entre la yema de nuestros dedos y el teclado de nuestras computadoras; la inquietante mutación de la subjetividad en un perfil que cotidianamente rediseñamos y compartimos con los demás, y tantas otras manifestaciones del presente, nos invitan a reconsiderar las categorías con las que tradicionalmente pensamos a la sociedad, la política y el arte, y a crear nuevos conceptos allí donde aquellas hayan entrado en una suerte de desfasaje teórico respecto de los fenómenos que intentamos comprender.

El propósito de nuestra nueva colección de ensayo, *Futuros Próximos*, es promover una escritura experiencial y cargada de afecto que extraiga sus formas de la íntima proximidad que mantiene con su objeto. Un tipo de crítica cultural expandida, de cualidad elástica, con flexibilidad para recibir materiales de fuentes diversas como la teoría política y la música pop, la filosofía y la cultura digital, el pensamiento sobre la técnica y las artes visuales, con el objetivo de elaborar un repertorio de recursos críticos que nos ayude a leer las transformaciones del mundo que nos rodea. Y, por sobre todas las cosas, a sobrevivir en él.

FUTUROS PRÓXIMOS

01. VOLVERSE PÚBLICO
BORIS GROYS

02. LOS CONDENADOS DE LA PANTALLA
HITO STEYERL

03. DESPUÉS DE LA FINITUD
QUENTIN MEILLASSOUX

04. HACIA EL REALISMO ESPECULATIVO
GRAHAM HARMAN

PRÓXIMOS TÍTULOS

EL UNIVERSO DE LAS IMÁGENES TÉCNICAS
VILÉM FLUSSER

ESCRITURA NO CREATIVA
KENNETH GOLDSMITH

www.cajanegraeditora.com.ar
www.facebook.com/cajanegraeditora

Recordemos la conocida frase de Joseph Beuys: "Todo ser humano es un artista". Esta máxima tiene una larga tradición que se remonta al marxismo temprano y a la vanguardia rusa. Lo que se entendía en ese momento como utopía se ha convertido hoy en una obligación: todo ser humano tiene que asumir una responsabilidad estética por su apariencia frente al mundo, por el diseño de sí. Aunque no todos producen obras, todos son una obra.

A fines del siglo XX, el arte entró en una nueva era: la de la producción artística masiva. Mientras que el anterior fue un período signado por el consumo masivo del arte, en nuestra época la situación se modificó al compás de los avances técnicos y de los cambios en los criterios que utilizamos para identificar qué es arte y qué no lo es. El acceso relativamente fácil a variados dispositivos para la producción de imágenes combinado con Internet como plataforma de distribución global alteró la relación tradicional entre productores y espectadores: las redes sociales y los sitios como Facebook, Twitter, YouTube y Second Life ofrecen a la población global la oportunidad de mostrar sus fotos, videos y textos de un modo que no puede distinguirse de cualquier otra obra de arte conceptualista o post-conceptualista. Asistimos a la sustitución del campo unificado de la cultura de masas por un escenario de fragmentación en el que millones de productores generan textos e imágenes para un espectador que no tiene suficiente tiempo para leer y ver. En los ensayos que componen *Volverse público*, Boris Groys describe diversos aspectos de esta transformación radical del campo del arte, desde sus manifestaciones embrionarias en los proyectos de artistas de vanguardia como Duchamp, Kandinsky y Malevich hasta la actualidad, en la que la actividad artística pareciera no ser más un destino exclusivo sino un gesto débil, una tarea que asumimos cotidianamente en el nuevo ágora mediática.

Traducción / Paola Cortes Rocca

COLECCIÓN
FUTUROS PRÓXIMOS

ISBN 978-987-1622-30-6